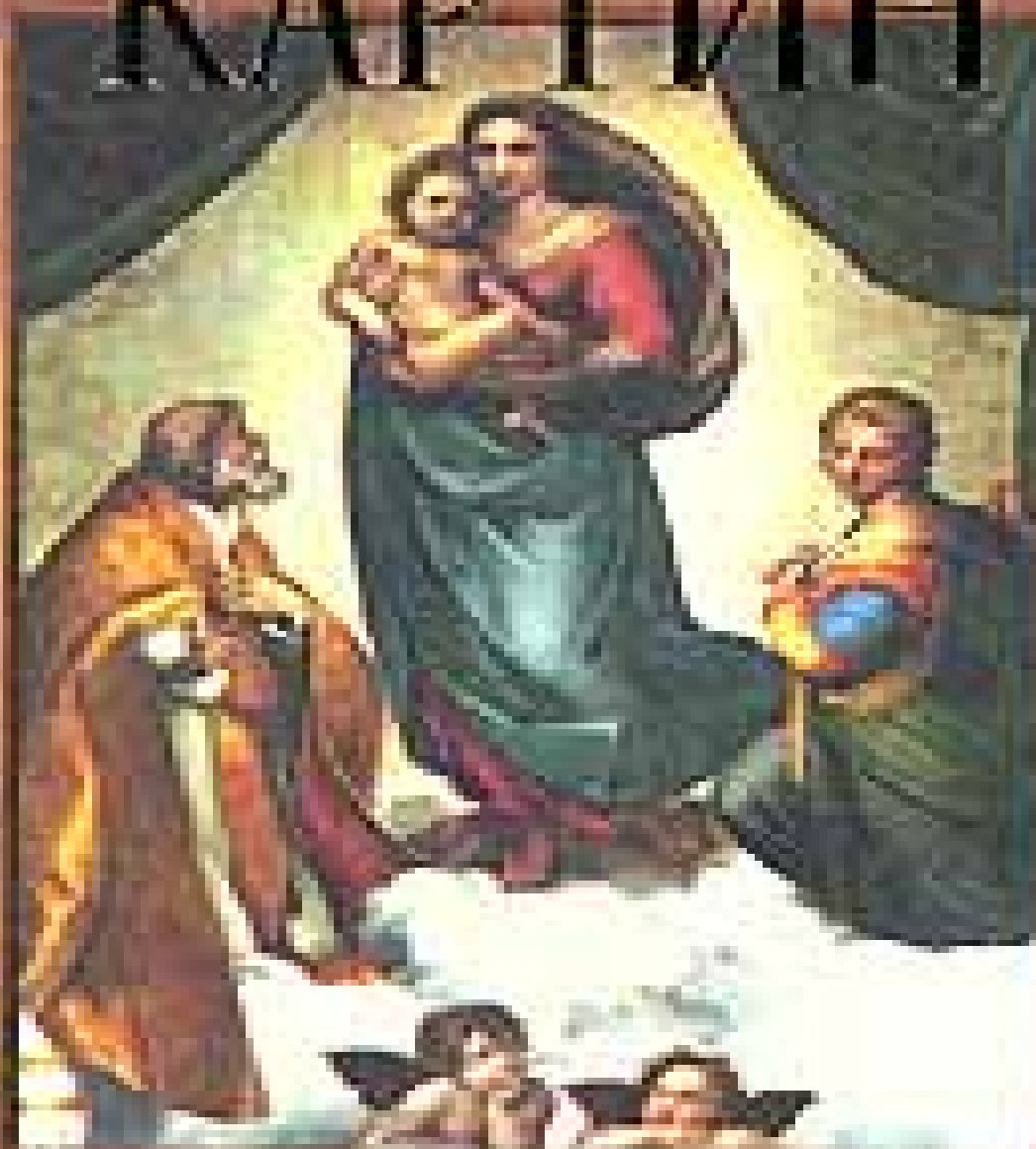


100

ВЕЛИКИХ КАРТИН



Annotation

"100 великих картин" - очередная книга популярной серии "100 великих", составленная из очерков о самых выдающихся картинах в истории человечества. Читатели смогут не только узнать много нового и интересного об истории создания этих картин, но и совершат своеобразное путешествие по мастерским самых великих художников мира - от Боттичелли, Леонардо да Винчи и Андрея Рублева, до Ильи Репина, Клода Моне и Сальвадора Дали.

- [Надежда Ионина](#)
 - [ВСТУПЛЕНИЕ](#)
 - [ФАЮМСКИЕ ПОРТРЕТЫ](#)
 - [ПОМПЕЯНСКИЕ ФРЕСКИ](#)
 - [ФРЕСКИ КАПЕЛЛЫ ДЕЛЬ АРЕНА](#)
 - [ТРОИЦА](#)
 - [ПОРТРЕТ ЧЕТЫ АРНОЛЬФИНИ](#)
 - [РОЖДЕНИЕ ВЕНЕРЫ](#)
 - [ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ](#)
 - [ДЖОКОНДА](#)
 - [СПЯЩАЯ ВЕНЕРА](#)
 - [СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА](#)
 - [СТРАШНЫЙ СУД](#)
 - [САД РАДОСТЕЙ ЗЕМНЫХ](#)
 - [СИКСТИНСКАЯ МАДОННА](#)
 - [ДИНАРИЙ КЕСАРЯ](#)
 - [КОННЫЙ ПОРТРЕТ КАРЛА V](#)
 - [ФРЕСКИ ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ](#)
 - [ПОРТРЕТЫ МАРТИНА ЛЮТЕРА](#)
 - [МЕРТВЫЙ ХРИСТОС В ГРОБУ](#)
 - [ЧЕТЫРЕ АПОСТОЛА](#)
 - [ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ СТРЕЛКОВ РОТЫ СВЯТОГО АДРИАНА](#)
 - [ДАНАЯ](#)
 - [СЛЕПЫЕ](#)
 - [БРАК В КАНЕ ГАЛИЛЕЙСКОЙ](#)

- [ПИР В ДОМЕ ЛЕВИЯ](#)
- [ПОХОРОНЫ ГРАФА ОРГАСА](#)
- [ЛЮТНИСТ](#)
- [ПЕРСЕЙ И АНДРОМЕДА](#)
- [КАРЛ I В ТРЕХ РАКУРСАХ](#)
- [АВТОПОРТРЕТ С САСКИЕЙ](#)
- [ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА](#)
- [СВЯТАЯ ИНЕССА](#)
- [ПОРТРЕТ ПАПЫ ИННОКЕНТИЯ X](#)
- [МАДОННЫ](#)
- [ПЕЙЗАЖ С ПОЛИФЕМОМ](#)
- [СЛУЖАНКА С КУВШИНОМ МОЛОКА](#)
- [ШОКОЛАДНИЦА](#)
- [ПОРТРЕТ ГЕРЦОГИНИ ДЕ БОФОР](#)
- [СМЕРТЬ МАРАТА](#)
- [ПОРТРЕТ М.И. ЛОПУХИНОЙ](#)
- [МАХИ НА БАЛКОНЕ](#)
- [ГИБЕЛЬ «МЕДУЗЫ»](#)
- [36 ВИДОВ ФУДЗИ](#)
- [КРУЖЕВНИЦА](#)
- [НА ЖАТВЕ. ЛЕТО](#)
- [ПОРТРЕТ А.С. ПУШКИНА](#)
- [СВОБОДА, ВЕДУЩАЯ НАРОД НА БАРРИКАДУ](#)
- [ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ](#)
- [ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА НАРОДУ](#)
- [СВАТОВСТВО МАЙОРА](#)
- [ДЕВЯТЫЙ ВАЛ](#)
- [ОЛИМПИА](#)
- [ПРИЕЗД ГУВЕРНАНТКИ В КУПЕЧЕСКИЙ ДОМ](#)
- [АПОФЕОЗ ВОЙНЫ](#)
- [ГРАЧИ ПРИЛЕТЕЛИ](#)
- [ПЕТР I ДОПРАШИВАЕТ ЦАРЕВИЧА АЛЕКСЕЯ](#)
- [ХРИСТОС В ПУСТЫНЕ](#)
- [БОГАТЫРИ](#)
- [ГОРОДОК ВИЛЬНЕВ-ЛА-ГАРЕНН](#)
- [МОКРЫЙ ЛУГ](#)
- [БУРЛАКИ НА ВОЛГЕ](#)

- [ИВАН ГРОЗНЫЙ И СЫН ЕГО ИВАН](#)
- [БУЛЬВАР КАПУЦИНОК В ПАРИЖЕ](#)
- [МОСКОВСКИЙ ДВОРИК](#)
- [ПОРТРЕТ АКТРИСЫ ЖАННЫ САМАРИ](#)
- [ЛУННАЯ НОЧЬ НА ДНЕПРЕ](#)
- [УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ](#)
- [БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА](#)
- [ДЕВОЧКА С ПЕРСИКАМИ](#)
- [MARDI GRAS](#)
- [ВИДЕНИЕ ОТРОКУ ВАРФОЛОМЕЮ](#)
- [ПРОГУЛКА ЗАКЛЮЧЕННЫХ](#)
- [ДЕМОН](#)
- [КРИК](#)
- [МАРТ](#)
- [ОТКУДА МЫ? КТО МЫ? КУДА МЫ ИДЕМ?](#)
- [ОПЕРНЫЙ ПРОЕЗД В ПАРИЖЕ](#)
- [КОРАБЕЛЬНАЯ РОЩА](#)
- [ГОЛУБЫЕ ТАНЦОВЩИЦЫ](#)
- [ДАМА В ГОЛУБОМ](#)
- [ПИР ВО ВРЕМЯ СБОРА ВИНОГРАДА](#)
- [ЗАМОРСКИЕ ГОСТИ](#)
- [ВОДОЕМ](#)
- [ФЕВРАЛЬСКАЯ ЛАЗУРЬ](#)
- [СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ](#)
- [КУПАНИЕ КРАСНОГО КОНЯ](#)
- [КОМПОЗИЦИИ](#)
- [ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ](#)
- [ПРОГУЛКА](#)
- [ПОРТРЕТ ЖАННЫ ЭБЮТЕРН](#)
- [ПОРТРЕТ ФЕДОРА ШАЛЯПИНА](#)
- [НОЯБРЬ В СЕВЕРНОЙ ГРЕНЛАНДИИ](#)
- [ТРУБАЧИ ПЕРВОЙ КОННОЙ](#)
- [КРЕВЕТКИ](#)
- [ПРЕДЧУВСТВИЕ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ](#)
- [ГЕРНИКА](#)
- [И.В. СТАЛИН И К.Е. ВОРОШИЛОВ В КРЕМЛЕ](#)
- [НОВАЯ МОСКВА](#)

- [ОБОРОНА СЕВАСТОПОЛЯ](#)
 - [РУСЬ УХОДЯЩАЯ](#)
 - [«МАРШ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА» В ПОЛИФОРУМЕ](#)
-

Надежда Ионина
100 ВЕЛИКИХ КАРТИН

ВСТУПЛЕНИЕ

Искусство живописи восходит к глубокой древности. Началом его может считаться красивая легенда Овидия о коринфской девушке, которая на стене хижины рисует силуэт своего жениха.

Долгое время, на основании свидетельств Аристотеля, Феофраста и других греческих философов, считалось, что живопись (подобно прочим искусствам) родилась в Греции. Впоследствии выяснилось, что в Египте тоже сохранились следы живописного искусства, но еще долгое время продолжали считать, что только в Греции искусство живописи достигло совершенства во всей своей идеальной, возвышенной и поэтической форме.

Сами греки основоположником живописи (как и других искусств) считают Дедала, даже Павсаний упоминает о картинах, будто бы написанных этим мифическим героем. Однако первым греческим художником, имя которого дошло до нас, был Буларх. По свидетельству Плиния, огромная его картина, в колоссальных фигурах представлявшая «Битву Магнетов», была куплена на вес золота.

Был художником и Панен — брат знаменитого скульптора Фидия. Многие греческие авторы (Плутарх, Страбон, Плиний и Павсаний) с восторгом отзываются о его картине «Битва при Марафоне», на которой греки и персы узнавали своих полководцев, участвовавших в этом сражении. Картина Панена удостоилась первой награды на Коринфских и Дельфийских играх.

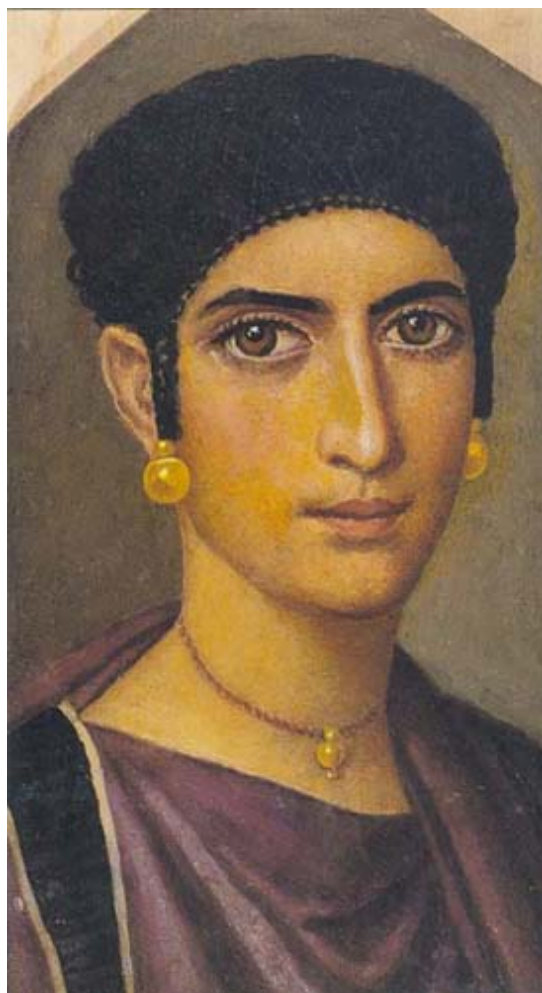
Великие полотна всегда являются зеркалом времени, в какую бы сложную аллегорическую форму ни облакал их художник. Вопрос заключается в том, что не каждая картина понятна зрителю с первого взгляда. Некоторые из них требуют пристального внимания, осмысления, определенной подготовки и знаний. Советский искусствовед Игорь Долгополов писал: «Попробуйте оценить сразу один из самых знаменитых холстов мира, например «Сдачу Бреды» Диего Веласкеса. Без расшифровки события, конкретного места, лица самого художника вы потеряете добрую половину... очарования картины. Это относится к любому шедевру мирового искусства, будь то «Ночной дозор» Рембрандта ван Рейна, «Свобода на баррикадах» Эжена Делакруа или «Боярыня Морозова» Василия Сурикова».

Действительно, порой по уцелевшим обломкам старины, по долетевшим до нас в песнях и сказаниях мыслям и настроениям, в которых теплится искра жизни, художник воскрешает минувшее в его целом, изображает его как живую действительность. Мало того, изображение на полотне должно дышать такой «подлинностью», которая заставила бы зрителя поверить, что перед ним не выдумка художника, а наше родное прошлое, которое подчас становится и нашим настоящим.

Всеобщий интерес к вопросам искусства, обнаружившийся в последнее время в нашем обществе, и вызвал к жизни эту книгу, посвященную великим картинам великих живописцев. Может быть, попытка составителей рассказать о ста шедеврах, о которых написаны уже тысячи томов на всех языках мира, покажется дерзкой и легкомысленной. Но мы хотели, преклоняясь перед силой творческого духа мастера, еще раз приобщить читателя к сокровищам этого искусства.

Составители этой книги стремились познакомить своих читателей с самыми известными произведениями мировой живописи, представить ее историю в различных художественных формах и направлениях. Может быть, кому-то покажется, что мы выбрали не те картины или не тех художников. Тогда надеемся, что вдумчивый и любознательный читатель заинтересуется данным вопросом и сам продолжит эту увлекательную исследовательскую работу.

ФАЮМСКИЕ ПОРТРЕТЫ



Египет навсегда останется богатой сокровищницей для всех веков и народов, для ученых многих отраслей наук, которых интересовали искусство, богатая культура, своеобразная природа этой страны. Так и Плиний Старший в своих трудах свидетельствует, что живопись получила свое название в Египте, где она была известна еще за 6000 лет до греков. Этим искусством занимался знаменитый Гермес Трисмегист, а ему его передал последний потомок Ноя. Древность живописи в Египте доказывается еще и тем, что Моисей в «Книге Бытия» запрещает народу израильскому подражать фигурам, рисованным египтянами. Эти свидетельства убеждают, что живопись в Египте уже в те времена была доведена до того совершенства, которое было связано с предписаниями. Так, например, религия древних египтян запрещала

всякое изучение анатомии, а для изображения человека предписывала несколько известных нормальных поз, отклониться от которых художник уже не мог.

К числу произведений древней египетской живописи относятся знаменитые фаюмские портреты, которые впервые были найдены в 1887 году при раскопках захоронений близ деревушки эр-Рубайат в Фаюмском оазисе. Впоследствии такие портреты стали находить и в других местах (Мемфисе, Аквинуме и т.д.), но по месту первых больших находок они все получили название «фаюмских».

Единичные фаюмские портреты и до этого хранились в некоторых западных музеях, но внимание ученых они к себе почему-то не привлекали. Только после археологических находок в конце 1880-х годов в некоторых городах Западной Европы (Вене, Берлине, Париже и др.) были устроены выставки фаюмских портретов, и тогда портретами заинтересовались ученые. В настоящее время в музеях мира насчитывается более 600 фаюмских портретов, особенно первоклассные памятники собраны в Государственных музеях Берлина, Египетском музее в Каире, Лувре, Британском музее, в нашей стране такие портреты есть в Эрмитаже и Пушкинском музее изобразительных искусств.



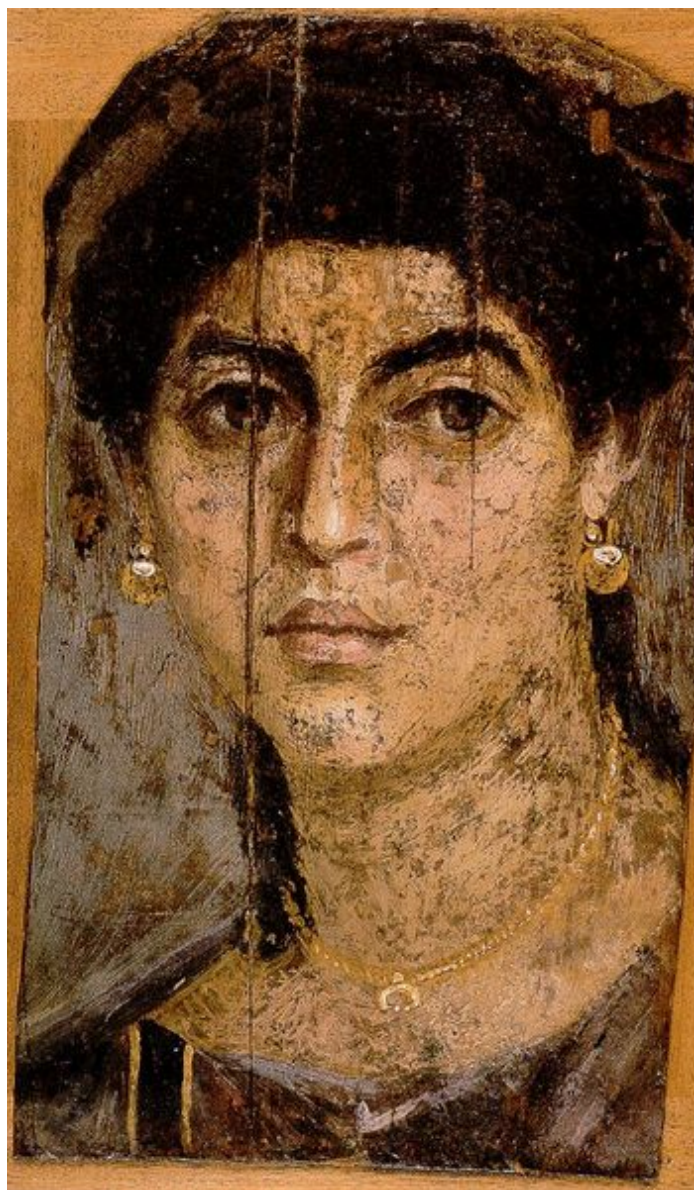
Первые фаюмские портреты, как уже говорилось выше, были обнаружены археологами в пустыне Хавора, где находился некрополь эллинистического города Арсиноя (древнего Крокодилополиса). Фаюмский оазис, совершенно отделенный от долины Нила, не мог не создать в своей живописи чисто местных особенностей. После завоевания Египта сначала Грецией (IV век до н.э.), а потом Римом (30-е годы до н.э.) греки и римляне восприняли многие черты древнеегипетской культуры, между прочим, и культ мертвых со всеми его обрядами и непременно бальзамированием тел.

Египтяне с древних времен покрывали лицо забинтованной мумии маской, в греко-римский период вместо маски они стали использовать

портреты, написанные на доске или на холсте. Эти портреты они прикрепляли к лицу мумии так, что из бинтов, ее окружающих, была видна только голова изображенного на портрете человека. Другими словами, из небольшого отверстия среди бинтов, как из окошечка, выглядывало реалистически изображенное лицо покойного.

Гробницы в Фаюмском оазисе и других местах были полуразграблены еще в древнее время, но оказавшиеся на мумиях живописные портреты (их было 94) от египетских старьевщиков-перепродавцов попали в руки венскому антиквару Теодору Графту. У него с ними познакомился известный египтолог и писатель Георг Эберс, который сразу же оценил историческую и художественную значимость фаюмских портретов. Потом к коллекции Т. Графта добавилось еще 40 портретов, найденных в 1887—1888 годы Флиндерсом Петри.

Долгое время возникновение фаюмских портретов относили к эпохе Птолемеев (IV—I века до н.э.), однако некоторые специалисты предполагали, что фаюмские портреты появились во время римского господства в Египте. Было и еще одно мнение — что фаюмские портреты появились в первой половине I века нашей эры и существовали до IV века. В настоящее время окончательная датировка фаюмских портретов относится к 1—11 веку нашей эры.



Помимо чисто научного способа датировки портретов, время их исполнения помогли установить... прически. Мода на мужские и женские прически представляла в Римской империи вполне определенную величину. Эпоха правления каждого императора отмечалась новой модой в этой области, более того императрица или отдельная представительница императорского дома изобретали каждая для себя только ей свойственную прическу. Формы женских причесок в Египет привозились в виде моделей-головок. Если моды на мужские прически никогда не запаздывали, то модели тех или иных женских причесок в провинциях существовали гораздо дольше, чем в самом

Риме. Это предположение ученых оказалось справедливым и для тех городов Фаюмского оазиса, которые не были центром Египта.

Фаюмские портреты, как правило, исполнялись на доске, но иногда археологам попадались и портреты, написанные на холсте, а потом наклеенные на деревянную дощечку. Для этого чаще всего использовались устойчивые к гниению породы дерева — кедр, сикомора, пиния (итальянская сосна), кипарис.



Большинство фаюмских портретов (по крайней мере, самые ранние из них) выполнено в древней технике энкаустика — то есть красками на воске. Краски обычно наносились прямо на дерево, без предварительной грунтовки. Художники использовали разной величины кисти и каустерии — разогретые металлические стержни с лопаточкой на конце (их еще называют цестром). Работа была чрезвычайно сложной и трудоемкой, энкастика требовала навыков и сноровки, поскольку никаких исправлений делать не позволялось. Краски нужно было наносить на навощенную доску расплавленными. Быстро застывающий воск образовывал неровную, богатую рефлексам красочную поверхность, что еще больше усиливало впечатление объемности изображения.

Фон фаюмских портретов обычно всегда однотонный — от различных оттенков коричневого и серого до голубовато-стального. Эта сочная, прозрачная, насыщенная светом тональность позднее сменилась блеклостью и мертвенностью условно трактованных портретов. Любой из фаюмских портретов, как бы живописен он ни был, остается ритуальным, связанным с мумией. Это обусловило и передачу возраста в фаюмской живописи — смешанном греко-римско-египетском искусстве. Еще с эпохи Древнего царства в Египте существовали изображения юношей, людей среднего и преклонного возраста, и все же наиболее популярным видом изображения был некий вневозрастной, идеальный образ — в большинстве случаев юный, с застывшей на лице улыбкой.

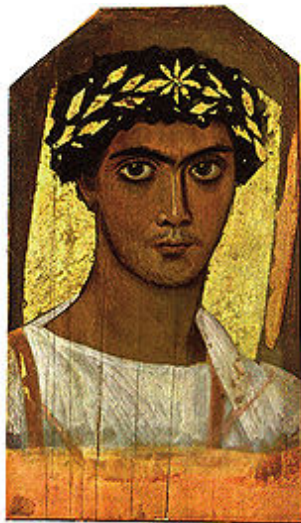


В Копенгагенском музее хранится портрет мужчины, изображенного в расцвете сил. В таком же среднем возрасте находился и некий Деметрий из Бруклинского музея, хотя письменные источники свидетельствуют, что оба они умерли глубокими стариками. Из фаюмских экспонатов, находящихся в Пушкинском музее изобразительных искусств, лучшей является пелена с портретом мужчины. На ней (согласно принятой в Египте иконографии) изображен Анубис — древнеегипетский бог бальзамирования и

проводник в загробное царство. Он представляет душу умершего на суд Осириса. Душа на этом саване имеет тот вид, который человек имел при жизни. Рядом стоит мумия этого же человека с маской на лице.

Вся сцена, изображенная на погребальном саване, выдержана в египетском плоскостно-декоративном стиле, только фигура в центре составляет исключение. Умерший, по-видимому, был римлянином, и соответственно фигура, олицетворяющая его душу, написана почти по всем правилам искусства, близкого к греко-римскому стилю. Вся пелена написана по трафарету, какие в большом количестве заготавливались ремесленниками, а центральная фигура, вероятно, была приписана позже.

Особенно интересно на этом изображении лицо, написанное на отдельном куске холста и нашитое на пелену. Оно представляет собой портрет, написанный рукой весьма искусного мастера. Такие портреты писались по специальному заказу и позже прилаживались к трафаретным композициям на пеленах.



Хранится в Пушкинском музее и так называемый «Портрет юноши», на котором изображен смуглый красавец. Твердые черты лица, смелый разлет бровей, огромные горящие глаза его выражают темперамент горячий, может быть, даже необузданный. Четкий, словно литой из бронзы силуэт, подчеркнутый в колорите контраст, сочетающий белый, темно-коричневый и черный цвета, — все это усиливает внутреннюю напряженность образа. Портрет этот, видимо, был написан для погребения, однако золотой фон нанесли тогда, когда доска была уже вставлена в бинты.

ПОМПЕЯНСКИЕ ФРЕСКИ



Первые живописные произведения римлян имели большое сходство с этрусскими, которые и служили для них первоначальным образцом. Из древних римских художников история сохранила до нас только имя Фабия, прозванного Пиктором (Живописцем). Ученые считают, что он сделался художником из-за великой страсти к этому искусству, так как происходил он из знатного рода, а живопись считалась уделом плебеев и, не отличаясь ничем от ремесел, была унижительным занятием для патрициев. Отношение к искусствам изменилось в Риме только после того, как из покоренной ими Греции в большом количестве стали вывозить картины и статуи. С тех пор эти произведения искусства сделались необходимой принадлежностью для украшения жилища даже самого бедного патриция.

Остатки собственно римской живописи археологи и ученые открывают сейчас при раскопках терм, бань и гробниц в древнем Риме, Капуе и в других городах Италии. Из тех художников история сохранила имена Пакувия (200 год до н.э.) и Турпилия, который был современником Плиния. Оба они расписывали фресками бани и форумы, а последний, как отмечают исследователи, писал исключительно левой рукой. От живописи смешанного греко-римского

стиля сейчас не осталось ничего, и о существовании его ученые во многом догадываются только по предположениям.



Памятники римской живописи первых лет христианства сохранил до нашего времени пепел Везувия. Не одну сотню лет стоял Везувий рядом с цветущими Помпеями, и привыкли к нему помпеянцы, не боялись его страшной силы. Многие из них даже влезали на самую верхушку вулкана и с любопытством заглядывали в его огромную пасть. У помпеянцев было много легенд об этой беспокойной горе, одна из них о том, что гора эта — живая, она может казнить людей за их грехи, может закидать виноградники и оливковые поля раскаленными камнями, залить огнем их дома. Каждый раз, когда помпеянцы вспоминали об этом, они с уважением смотрели на свой вулкан, но так не хотелось верить этим легендам. Спокоен был Везувий, — и они мирно жили у его подножия.

В 63 году в Помпеях произошло сильное землетрясение, разрушившее часть города. Но трудолюбивые жители восстановили свои дома, так им не хотелось покидать свой город, где голубое Тирренское море ласкало их слух мягким шумом волн, жаркими лучами их согревало веселое солнце, а благодатная земля щедро награждала своими дарами. И они продолжали беззаботно жить у подножия

всесильного Везувия... До 79 года, когда разбушевавшийся не на шутку вулкан разрушил три цветущих итальянских города — Помпеи, Геркуланум и Стабии (*подробнее об извержении Везувия можно прочитать в книге «Сто великих катастроф»*).

Казалось бы, что небольшой городок огромной Римской империи не может дать много материала для историко-художественных исследований, ведь в неаполитанской Кампанье были и крупные города (например, Капуя), более богатые художественными сокровищами, чем скромные Помпеи. Огромно было художественное богатство и «вечного города» Рима, да и на окраинах обширного римского государства находились такие крупные художественные центры, как сирийская Антиохия, египетская Александрия и другие города, в которых сливались две мощные культуры — эллинистическая и египетская. Но от великого Рима почти ничего не осталось, кроме огромных руин Колизея, а древние Антиохия и Александрия исчезли почти бесследно.

Таким образом, помпеянская фресковая живопись всегда будет источником человеческих знаний о том, как украшались в античной древности стены храмов и жилых домов. Не будь помпеянских и геркуланумских росписей, мы сейчас мало бы что знали о настенной росписи античной римской живописи.



Лучшими из них считаются фрески из дома Веттиев и дома Трагического поэта, так как это уже собственно картины —

законченные композиции в рамах, не связанные со стеной. Дом Веттиев, раскопанный в 1894—1895 годы, располагался в тихом аристократическом районе Помпеи. Название свое он получил по имени хозяев, о чем говорят найденные в доме печати и надписи на наружной стене. Это были близкие родственники — Авл Веттий Реститут и Авл Веттий Конвива — бывшие рабы одного из Веттиев. В Помпеях Веттиев было много, представители этого рода принадлежали к разным его семьям — бывали и эдилами, и дуумвирами. Кто из них отпустил на волю Реститута и Конвиву, — неизвестно, но впоследствии разбогатевшие вольноотпущенники сообща купили старинный особняк, частично декорированный еще прежними владельцами. Потом Веттии перестроили и украсили его согласно собственным вкусам. Обновляя его после землетрясения 63 года, Веттии решили создать в некоторых комнатах картинную галерею. Изображенные на картинах мифологические сюжеты («Дедал и Пасифая», «Иксион, прикованный к огненному колесу», «Наказание Дирки», «Смерть Пентея» и др.) были уже заключены в прямоугольные обрамления. В малой столовой дома, в центре левой стены, была помещена всемирно известная теперь картина «Геракл, удушающий змей».



Дом Трагического поэта своим названием обязан мозаике, украшавшей пол таблинума.



На первом плане мозаики изображен поэт, который держит в руках трагическую маску. Окружающие поэта актеры готовятся к представлению сатирической пьесы. Темно-коричневый фон мозаики расчленен синими пилястрами на три панели, украшенные гирляндами и лентами. На пороге дома выложена мозаика с изображением цепного пса и надпись: «Cave canem» («Берегись собаки»).



Стены всех комнат в доме Трагического поэта были покрыты росписями, которые теперь выставлены в Национальном музее Неаполя. Среди них выделяются «Венера и Амур», «Покинутая Ариадна», «Ахилл и Брисеида» и другие.

Сюжеты многих росписей взяты античными художниками из мифологического мира, в котором обитают боги и герои. Большинство росписей является повторением прославленных произведений греческой живописи, до нас не сохранившихся, и это придает еще большую ценность помпеянским фрескам.

«Жертвоприношение Ифигении» — одна из известнейших фресок дома Трагического поэта, иллюстрирующая миф о принесении в жертву богине Артемиде Ифигении — дочери микенского царя Агамемнона.



Артемиде была разгневана на Агамемнона за то, что тот убил оленя, посвященного ей и находившегося в священной роще на одном из островов Эгейского моря. Не по своей воле Агамемнон должен был принести в жертву родную дочь, но не в силах он был поступить иначе,

так как для умиловления Артемиды и для блага всей Греции приносят в жертву Ифигению. Спокойно пошла Ифигения туда, где сооружен был жертвенник в честь богини Артемиды. Заплакал Агамемнон, взглянув на свою юную дочь, и, чтобы не видеть ее смерти, закрыл голову широким плащом. Вещий жрец Калхас взял в руку жертвенный нож и занес его, чтобы поразить им Ифигению. Вот коснулся уже нож девы, но не упала с предсмертным стоном у жертвенника Ифигения. Совершилось великое чудо: богиня Артемида похитила Ифигению, и вместо нее у алтаря, обагрив его кровью, билась в предсмертных судорогах лань, сраженная ножом Калхаса.

Фреска представляет тот момент, когда хитроумный Одиссей и Диомед несут Ифигению к жертвеннику. Девушка с мольбой обращается к отцу, который стоит у колонны со статуэткой Артемиды — охотницы с двумя собаками. Но Агамемнон накрыл голову плащом, чтобы не видеть смерть дочери. Он отвернулся и не внемлет ее мольбам. Справа на фреске изображена высокая фигура жреца Калхаса с венком на голове, с коротким кинжалом в правой руке и ножнами в левой. Великолепно написано его лицо с широко раскрытыми глазами и выражением некоторой нерешительности, как будто он сомневается в том, надо ли приступать к предсказанному им самим жертвоприношению. Вверху на облаках изображена Артемида с луком. По ее повелению нимфа приводит лань, которая будет принесена в жертву вместо Ифигении. Таким образом, в последнюю минуту девушка была спасена и перенесена на облаках в Тавриду.

У Плиния есть упоминание о том, что оригинал этого произведения принадлежал Тиманфу — греческому художнику IV века до нашей эры. Ученые предполагают, что помпейская фреска могла быть сделана с этого оригинала. Все пять главных фигур на этой фреске расположены в одной плоскости. Головы трех правых фигур — Одиссея, Диомеда и Калхаса — расположены по одной наклонной линии. Углубленность пространства на этой фреске почти не чувствуется, стоит только взглянуть на фигуры Одиссея и Диомеда. Ученые отмечают на фреске еще одну любопытную подробность, которая вот уже долгое время не находит объяснения: у Ифигении не нарисованы ноги, хотя они должны были бы быть видны сзади фигуры Одиссея.

Когда в Помпеях побывал английский писатель Э. Бульвер-Литтон, дом Трагического поэта поразил его своей продуманной планировкой, совершенством настенной живописи и мозаик, которые он застал еще на своих местах.

ФРЕСКИ КАПЕЛЛЫ ДЕЛЬ АРЕНА

Джотто ди Бондоне

Год рождения Джотто точно неизвестен, однако до наших дней сохранилась легенда о его детстве. Еще мальчиком он пас стада своего отца недалеко от Флоренции, где его и увидел художник Чимабуэ, которого называют «отцом итальянского искусства». Десятилетний пастушок старательно и с усердием высекал на плоском камне с помощью другого заостренного камешка овечку, одну из тех, что паслись поблизости. Пораженный точностью рисунка, Чимабуэ выпросил ребенка у отца и взял его с собой во Флоренцию.

Некоторые, правда, считают этот рассказ всего лишь красивой легендой, а анонимный комментатор произведений Данте рассказывает о детстве Джотто по-другому. Будто отец отдал молодого Джотто в учение к торговцу шерстью. По дороге в торговую лавку мальчик каждый раз останавливался перед мастерской Чимабуэ и целыми днями рассматривал выставленные там картины. Однажды отец поинтересовался у хозяина успехами сына и услышал, что тот уже несколько дней не появляется в лавке. Навели справки и выяснили, что все это время он проводил в мастерской живописца. По просьбе Чимабуэ мальчика взяли из торговой лавки, и он поступил учеником в мастерскую художника.

Под руководством Чимабуэ талантливый ребенок развивался с такой поразительной быстротой, что вскоре превзошел учителя. Гораздо смелее он откинул старые формы, когда христианские художники почти до XIII века изображали только Богоматерь, святых, ангелов и религиозные сцены. Никаких других картин не существовало, даже подражать природе считалось грехом. Джотто ввел в свои фрески не известную дотоле грацию, стал изображать фигуры, которые имели живой вид и характер, причем каждая из них имела и собственное выражение лица. Он первый отказался от неподвижных типов, вместо принятого всеми золотого фона стал изображать природный пейзаж. Живопись обязана Джотто и еще одним нововведением: он снова стал рисовать портреты, чего не делалось уже сотни лет. Некоторые

искусствоведы полагают, что с него и следовало бы начинать отсчет истинного Возрождения в Италии.

Хорошо сохранившиеся фрески Джотто сейчас можно увидеть в Падуе. В XIV веке этот итальянский город окружали беспокойные, враждовавшие между собой соседи. Сама же Падуя наслаждалась тогда относительным покоем и была в известной степени самостоятельной. Она прославилась своим университетом на всю Европу и дала христианскому миру целый ряд святых мужей. Святому Антонию Падуанскому был поставлен величественный храм по проекту Николо Пизано. Храм замышлялся таким, чтобы своими размерами и красотой он мог соперничать с собором святого Марка в Венеции.

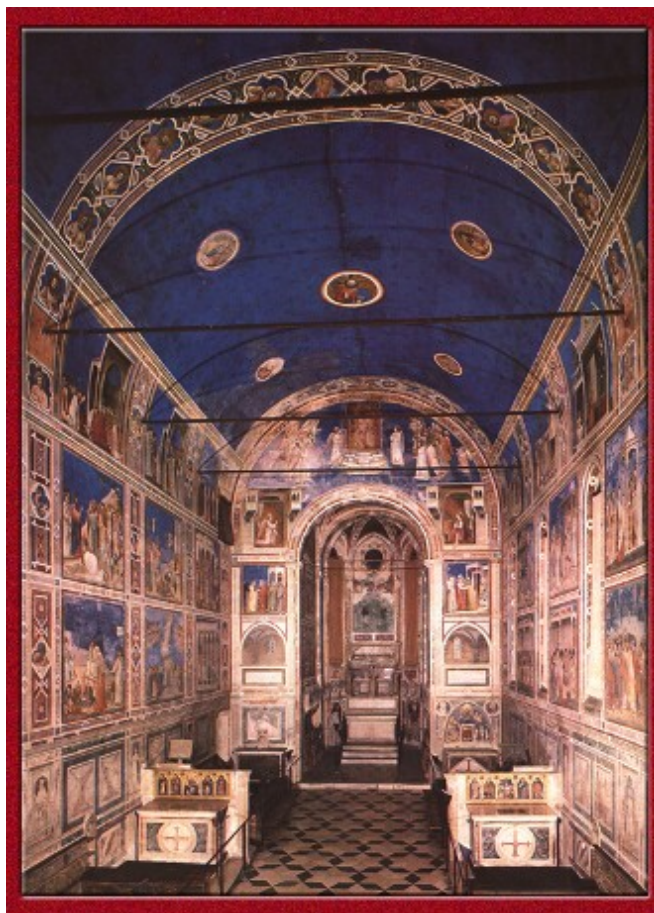
В Падуе находились развалины древнего римского амфитеатра. Развалины эти и место вокруг них купил Энрико Скровенья, представитель одной из самых богатых семей города. На этом месте Энрико построил замок, а при нем часовню (на месте старой) во имя «Благовещения», чтобы изгладить дурную славу об отце, занимавшемся ростовщичеством. Эта часовня, известная под названием Capella Arena, была сооружена в 1303 году.



Внешний облик капеллы очень прост. Это небольшая однефная базилика с коробовым сводом. Как лучший мастер того времени, Джотто был приглашен расписать ее фресками. Некоторые исторические хроники приписывают Джотто и постройку самой капеллы. И хотя сейчас это доказать (или опровергнуть) уже трудно, но многое говорит в пользу этого предположения, в частности, полное совпадение внутренних пространств и живописных изображений. Зато доподлинно известно, что в то время в Падуе был великий Данте, о чем говорит официальный акт, хранящийся в городском архиве. Конечно, великий поэт встречался с живописцем, и сцена их встречи была воспроизведена на одной из фресок: Джотто с кистью в руках

заканчивает очередную из фигур «добродетелей». Жена его, окруженная детьми, расположилась по-домашнему и прядет пряжу. Данте, погруженный в созерцание уже готовых фресок, блещущих великолепием своего цвета, высказывает художнику свое восхищение.

Содержанию фресковых росписей в древности придавали исключительно большое значение. В падуанской капелле главное место отводилось Спасителю, а не Богородице, хотя капелла была посвящена ей. Изображение Марии в сцене «Благовещение» помещено ниже, Добродетели и Пороки — по цоколю, а по полям орнамента — сцены из Ветхого завета.



Фрески капеллы расположены на продольных стенах тремя горизонтальными рядами, а каждый ряд разделен вертикальными линиями на несколько сцен. Джотто удалось найти необыкновенно удачную пропорцию между высотой стен и величиной нарисованных фигур. Каждого, кто входит в капеллу, охватывает восхищение гармонией архитектуры и живописи. Кажется, что архитектор и

живописец трудились друг для друга, Джотто как будто стремился дальше развить мысль архитектора.

Основное отличие внутреннего убранства капеллы Арена — простота и торжественная ясность. Высокие, широкие и светлые пространства чередуются с умеренным освещением узких полукруглых окон южной стороны. Сияющий золотыми звездами темно-синий свод, алтарь в глубокой апсиде, отделенной от капеллы высокой аркой, — и среди всего этого фрески, олицетворяющие события из жизни Богородицы и ее божественного Сына.



В величественном покое на престоле восседает Спаситель, а по сторонам расположились два ангела, готовые следовать малейшему Его мановению. Двойной ряд Престолов, Сил и Господствий поклоняются Иисусу Христу. Чистые, свято парящие крылатые существа в венцах золотого сияния расположились по сторонам, и от этого торжественного изображения как будто исходит такой же торжественный гимн: «Слава в высших Богу!»

От центрального изображения взор переходит к событиям Священной истории, которые у Джотто начинаются еще до евангельских дней. Вслед за изображением событий из жизни родителей Богородицы художник изображает Ее рождение и детство вплоть до «Благовещения», которое дало название всей капелле.



«Благовещение» изображено на триумфальной арке и является переходом к истории самого Спасителя.



Здесь и «Посещение Марией Елизаветы», как первая весть о чудесном Рождении, и «Предательство Иуды» — как первое указание на предстоящую Христу смерть.



А внизу по мраморному цоколю (как уже говорилось выше) параллельно друг другу изображены Добродетели и Пороки. Упражнение в добродетелях ведет человека в рай, а пороки ввергаются дьяволом в пучину ада. Никогда уже после не удавалось так сильно, просто и прекрасно изобразить порок «Гнев», как это сделал Джотто.

На своде капеллы посетители видят как бы введение к этому всеобъемлющему произведению. Золотые звезды по голубому фону изображают небо, с которого Мария с божественным Младенцем в одном медальоне, Спаситель с книгой в другом, по углам — писавшие о них пророки, по полям — предки Христа, — взирают вниз. Именно так эти многообразные изображения сливаются в общую идею.

Не случайное вдохновение и не художественный произвол руководили Джотто, а трезвое чувство красоты распределило всех на отдельные группы, богатая фантазия художника сгруппировала их по конкретным сценам. Поэтому фрески Джотто — не изображение в виде эффектных эпизодов на заданную тему. Это строгий последовательный рассказ о величайших событиях мира. Некоторые искусствоведы отмечают, что порой этот рассказ выглядит наивным, но Джотто имел в виду простых и невинных зрителей из народа — незлобивых, как голуби, и немудрых, как дети.

Вот, например, фрески, повествующие о живших в Иерусалиме добродетельном муже Иоакиме и жене его Анне.



Их более чем 25-летнему супружескому счастью не доставало потомства, о котором они давно уже молили Бога. Иоаким, думая, что своей святостью он недостаточно умилиствовал Бога, решил принести Ему жертву в храме. Он выбрал такой день, когда жертва принималась только от отцов, имеющих детей. Строгий первосвященник не угадал святого намерения Иоакима, отверг жертву и даже самого его изгнал из храма. Не помогла Иоакиму его скромная, умиленная просьба, и со стыдом вынужден он был покинуть храм.



Огорченный, он покидает и город. Таково содержание первой фрески, а дальше рассказывается, как погруженный в горькие думы

Иоаким идет к пастухам в поле.



При написании фресок пособием Джотто служили апокрифические книги — «Protoevangelion» и «Евангелие святой Марии». Кроме того, в северной Италии в начале XIV века был написан манускрипт, содержащий полную историю «Святого семейства». Скорее всего из этих (или подобных им) сочинений Джотто и черпал сюжеты для своих фресок.

Одной из самых прекрасных во всей композиции является фреска «Омовение ног».



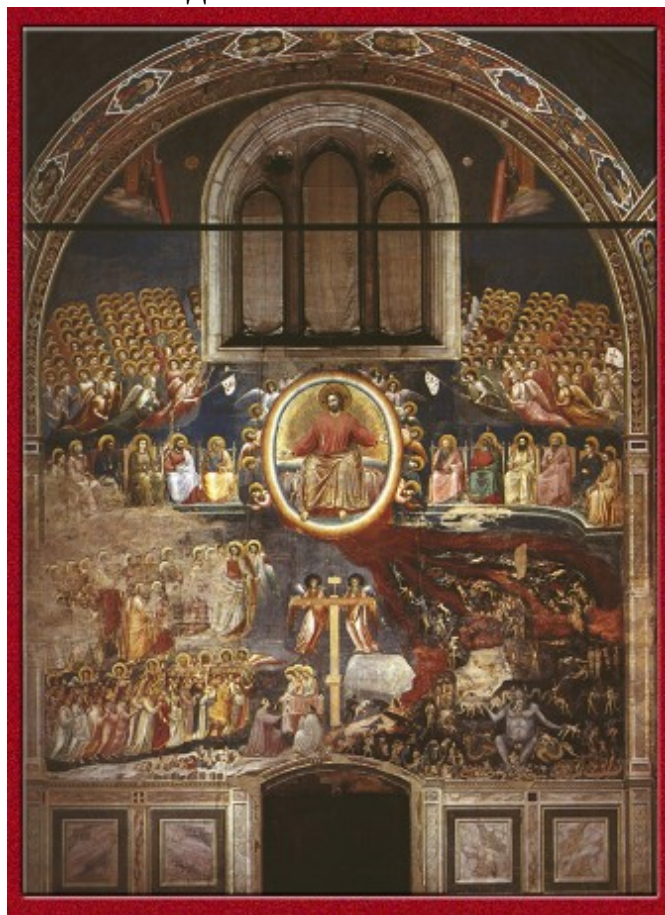
Здесь все апостолы, и среди них Иуда. Над головой его сияние, следовательно, дьявол еще не вошел в него. Очень энергично Джотто изобразил препирательство стоящего на коленях Христа с апостолом Петром.

Такое же сильное впечатление производит на зрителей и фреска «Распятие».



Многие живописцы изображали распятого Христа живым, с пригвожденными ногами, согнувшегося от физических страданий, с зияющими ранами и кровавыми ручьями. У Джотто нет и следа этих отталкивающих подробностей (нарочито выставленных ребер и натянутых связок). Он сознательно изображает Христа, только что испустившего дух, с тихо наклоненною головою. И это было идеальное воплощение, соответствующее христианскому представлению. Не случайно никто из непосредственных учеников Джотто не мог сколь-нибудь улучшить установленный им тип. Он первым стал изображать ноги Иисуса Христа, пригвожденными одним гвоздем. Иногда силе и правде изображения Джотто приносил в жертву красоту. Так, Магдалина в сильном горе и отчаянии бросается к кресту, чтобы обнять его, с ее плеч сваливается одежда и ложится у ног какой-то бесформенной массой. Это несколько некрасиво, но как следствие полного самозабвения Магдалины делает впечатление неотразимым.

Перед уходящим из капеллы предстает изображение «Страшного суда», нарисованное на входной стене.



В средние века «конец мира» и «Страшный суд» понимались как идея возмездия и наказания, гнев Христов повергал верующих в трепет, а картины адских наказаний взывали к покаянию и раскаянию. Наиболее последовательно такое понимание как раз и было выражено во фресках Джотто. Над водруженным крестом появляется Христос в окружении ангелов — свидетелей Его земной славы и земных страданий, смерти и Воскресения. На фреске Христос присуждает вечное блаженство праведным и вечное проклятие грешникам.



Вся нижняя часть композиции была отдана изображению адских мучений, а значение добрых дел на пути к спасению выражено в сцене, в которой купец Скровенья передает девам милосердия макет построенной на его средства капеллы.

В марте 1306 года капелла была освящена. Сейчас трудно даже представить, что испытывали в тот день жители Падуи, когда увидели живопись мастера из Флоренции. Фрески просто заворожили их, захватили так, что рядом с ними все отступило на второй план.

ТРОИЦА

Андрей Рублёв



Игумен Никон (ставший после Сергия Радонежского настоятелем Троице-Сергиевого монастыря) очень сокрушался, что вновь воздвигнутый белокаменный Троицкий собор не был украшен живописью. Предчувствуя скорую кончину свою и желая завершить

убранство собора при жизни, Никон призвал для работы Андрея Рублева и Даниила Черного — прославленных живописцев, «изрядных вельми, всех превосходящих и в добродетели совершенных». Работа заключалась не только в том, чтобы расписать храм фресками. Кроме этого, надо было написать большое количество икон для высокого многоярусного иконостаса. Игумен Никон еще при жизни своей хотел не только видеть храм украшенным, но и написанной икону, которая должна была стать главным памятником «в похвалу Сергию Радонежскому». Приступать к росписи соборных стен можно было только через год после его постройки, когда фрескам уже не будет угрожать осадка здания. Но работы по внутреннему убранству храма можно было начинать сразу после окончания его строительства. И первой заботой было создание главной иконы — «Троицы», которая должна была стоять по правую сторону царских врат.

«Троица» с момента своего создания «была любимейшей иконой древнерусских художников», служила образцом для бесчисленных копий и воспроизведений. Но судьба самого Андрея Рублева и многих его творений драматична и поначалу даже необъяснима. Смиренный инок, он всю жизнь свою посвятил созданию фресок и икон на религиозные сюжеты. Уважаемый и широко известный, еще при жизни названный «преподобным», через какое-то время он был забыт потомками, а многие творения его оказались утраченными. Даже в начале XX века некоторые специалисты не могли достоверно назвать ни одного его произведения. Осталось лишь имя, да и то знали его только любители древнерусского искусства. Даже в знаменитой энциклопедии Брокгауза и Ефрона, вышедшей в 1890—1907 годы, не нашлось места хотя бы для простого упоминания об Андрее Рублеве.

Теперь мы знаем, что Андрей Рублев жил в нелегкий, но знаменательный период русской истории. Обескровленная и униженная чужеземным игом, Русь вставала с колен, расправляла плечи и начала готовиться к освобождению от гнета Золотой Орды. То было время радостное и одновременно горькое, пора блистательных побед и жестоких поражений. К числу последних относятся грустные события 1408 года, когда на землю русскую вторгся хан Едигей. Разорительное нашествие монголо-татар еще раз показало, что русским князьям надо прекратить междоусобную вражду, жить в мире и согласии. Только объединившись, они смогут окончательно избавиться от «злой

татарщины». Одни ученые считают, что именно в это время (около 1411 года) Андрей Рублев и создал свое лучшее произведение — «Троицу», которая в те времена имела значение особое. Правда, другие утверждают, что «Троица» была написана в 1420-е годы, когда (как указывалось выше) в монастыре был воздвигнут белокаменный Троицкий собор. Ветхозаветная Троица была символом единения еще в середине XIV века. Основывая свою обитель, Сергей Радонежский (как сказано в одном из его житий) «поставил храм Троицы... дабы взираньем на святую Троицу побеждался страх перед ненавистной раздельностью мира».

На довольно значительной по размерам доске Андрей Рублев изобразил ветхозаветную Троицу — явление Аврааму Бога в виде трех ангелов.

«И явился ему Господь у дубравы Мамре, когда он сидел при входе в шатер (свой), во время зноя дневного.

Он возвел очи свои и взглянул, и вот, три мужа стоят против него.

Увидев, он побежал навстречу им от входа в шатер (свой) и поклонился до земли.

И сказал: Владыко! Если я обрел благоволение перед очами твоими, не пройди мимо раба Твоего;

И принесут немного воды, и омоют ноги ваши; и отдохните под сим деревом,

А я принесу хлеба, и вы подкрепите сердца ваши; потом пойдите (в путь свой); так как вы идете мимо раба вашего.

Они сказали: сделай так, как говоришь.

И поспешил Авраам в шатер к Сарре и сказал (ей): поскорее замеси три саты лучшей муки и сделай пресные хлебы.

И побежал Авраам к стаду, и взял теленка нежного и хорошего, и дал отроку, и тот поспешил приготовить его.

И взял масла и молока и теленка приготовленного и поставил перед ними; а сам стоял подле них под деревом.

И они ели».

Библейский рассказ в интерпретации Андрея Рублева утратил все повествовательные черты, которые традиционно включались в композицию иконы на этот сюжет. Нет Авраама и Сарры, нет сцены заклания тельца, даже атрибуты трапезы сведены к минимуму: ангелы представлены не вкушающими, а беседующими. Жесты ангелов, плавные и сдержанные, свидетельствуют о возвышенном характере их беседы.

Содержание «Троицы» многогранно. Идейным и композиционным центром ее является чаша с головой жертвенного тельца — прообраз агнца новозаветного. «Чаша» прошла долгий путь, и во всей истории человечества имела значение «чаши жизни», «чаши мудрости», «чаши бессмертного напитка». В средние века на основе ее христианского значения возникло поэтическое сказание о «Чаше Грааля», из которой Иисус Христос пил во время Тайной вечери. В русскую народную поэзию чаша вошла как «смертная». Эта тема звучит в былинах и «Слове о полку Игореве». Для Андрея Рублева и его современников «чаша» была тесно связана с реальной жизнью, только на иконе трагизм этой героической темы выражен у него светлой печалью. В рублевской «Троице» «чаша смертная» — «залог жизни будущей». Вокруг престола с чашей сидят три задумчивых ангела, которые образуют собой как бы замкнутый круг — символ вечности, света и любви. Ангелы в одеяниях густого теплого тона, склоняя с бесконечной грацией убранные высокими прическами головы, с какой-то спокойно-строгой задумчивостью устремили глаза в тихую вечность. В иконе нет ни движения, ни действия — это триединое и неподвижное созерцание, словно три души, равной полноты духа и видения, сошлись, чтобы испытать свое смирение и свою мудрость перед жизнью, ее страданиями и скорбью.

За каждым из трех ангелов изображена его эмблема. За средним — дерево, которое означает не только дуб мамрийский из библейского повествования, но и «дерево жизни», «дерево вечности», путь к которому после изгнания первых людей из рая заградил «серафим с пламенным вращающимся мечом». Согласно христианству, это дерево могло быть символом воскресения. За вторым ангелом возвышаются легкие, стройные палаты. В «Псалтири» палаты являются художественным образом, который употребляется очень часто, как сфера радостного и вдохновенного познания. Созидание внутреннего мира человека в

христианстве уподоблялось труду зодчего и называлось «домостроительством». За третьим ангелом возвышается гора — древний символ всего возвышенного. Таинственность и неизведанность величественных горних высот всегда действовали на воображение людей. В Библии «гора» есть образ «восхищения духа», потому на ней и происходят самые значительные события: на Синае Моисей получает скрижали завета, преображение Господне совершается на фаворе, Вознесение — на горе Елеонской...

Кроме ссылок на позднейшие монастырские описи и «Сказания о святых иконописцах», достоверных сведений о написании этой иконы нет. Поэтому даже в начале XX века исследователи не решались с уверенностью что-либо утверждать и высказывали только предположения и догадки. До сих пор ведется спор о том, действительно ли «Троица» была написана Андреем Рублевым для Троицкого собора или она попала туда позднее. Историк В.А. Плугин полагает, что «Троица» попала в монастырь только при Иване Грозном и только в качестве дара. Царь Иван Грозный высоко чтит Троице-Сергиев монастырь — место своего крещения. Ежегодно ко дню памяти Сергия (25 сентября), а иногда и в другие дни, он приезжал в монастырскую обитель и делал щедрые вклады. Среди многочисленных его вкладов монастырские архивы упоминают и три иконы: «Богоматерь Умиление», «Сергий в житии» и «Троицу». Правда, одни ученые считают, что царь только обложил икону золотым окладом; другие не сомневаются, что вложен был и сам образ.

Но если «Троица» попала в Троице-Сергиев монастырь только при Иване Грозном, где же тогда она находилась в течение ста пятидесяти лет? И для какого храма она была написана первоначально? В.А. Плугин предполагает, что она попала в Московский Кремль в конце 1540-х годов, когда туда свозилось множество икон из разных городов — Новгорода, Смоленска, Звенигорода, Дмитрова. До передачи в Троице-Сергиеву лавру икона могла находиться либо в Благовещенском соборе Кремля, либо в кремлевских царских «казнах»-хранилищах, либо в покоях (например, в личной молельне царя). Однако и тут некоторые искусствоведы выражают сомнение в том, что «Троица» к Ивану Грозному перешла по праву прямого наследования.

В июне 1547 года в Москве случился страшный пожар, во время которого выгорела большая часть Кремля, в том числе все иконное

убранство Благовещенского собора и царский дворец с его иконами и сокровищами. Но «Троицы» тогда в Москве не было, она появилась там не позднее 1554 года, поскольку к этому времени для нее был уже изготовлен великолепный золотой оклад. Создать его могли только златокузнецы царских мастерских Кремля. Вернувшийся на пепелище юный монарх приказал вызвать из Новгорода и Пскова лучших художников, чтобы они украсили иконами и фресками выгоревшие церкви и палаты. Для выполнения этих работ требовалось немало времени, и потому царь разослал во многие русские города «по святыне и честные иконы» и велел поставить их в «Благовещении» и других храмах, «доколе новые иконы напишут». Вероятно, тогда-то и появилась в Москве «Троица».

После написания новых икон привезенные ранее по обычаю были возвращены обратно, но не все. Поскольку «святость с государевых дворов» была собственностью царя, то Иван Грозный и оставил у себя «Троицу». Но не просто оставил, а уделил ей особое внимание. Вскоре после победоносного возвращения с Волги он украсил многие прославленные иконы, но ни одну так пышно, как «Троицу» (в конце XVI века этот оклад был заменен новым, сделанным по заказу Бориса Годунова). А в Троице-Сергиев монастырь, предполагает В.А. Плугин, икона попала, возможно, в декабре 1564 года. В это время Иван Грозный ввел опричнину, которая характеризовала собой новый этап в жизни Московского государства. Этап этот ознаменовался внезапным отъездом царя в Александровскую слободу — со всеми приближенными и слугами, со всей казной и «святостью». По дороге в слободу Иван Грозный посетил Троицкую обитель, которая незадолго до того погорела и нуждалась в иконах. Может быть, тогда Иван Васильевич и пожертвовал монастырю лучшее произведение великого мастера.

До революции «Троица» оставалась в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры, но потом распоряжением Советского правительства она была передана для реставрации в только что учрежденные Центральные государственные реставрационные мастерские. Рублевская икона и до этого не раз промывалась, прописывалась, иногда покрывалась олифой, которая скоро темнела. Все это, конечно же, сказывалось на сохранности первоначальной живописи. Лишь в 1919 году «Троица» была окончательно освобождена от поздних

наслоений, и с тех пор она всех чарует своим художественным совершенством. После реставрации в 1920 году она была выставлена для всеобщего обозрения среди других икон, а ныне находится в Третьяковской галерее. На ее месте в иконостасе Троицкого собора поставлена копия, очень хорошо выполненная художником-реставратором Н.А. Барановым.

Уже при первом взгляде на икону зритель оказывается в плену грациозных, певучих линий ее рисунка и нежнейшей красоты сочетающихся цветов. И чем дольше мы всматриваемся в чарующую живопись иконы, тем сильнее ощущаем душевное спокойствие, умиротворенность и неизъяснимое чувство гармонии с миром. Несмотря на то, что в прошлом икона пострадала от многих повреждений, краски ее до сих пор словно излучают свет, пронизывающий все ее детали. Советский художник и искусствовед И. Грабарь писал, что «Троица» сверкает высшим, неземным светом, тем самым, который излучают только создания гениев». Свет этот сияет в белых и голубоватых пробелах, он напоминает одновременно и голубизну неба, и зацветающий лен, и первые васильки (появляющиеся к Троицыну дню) в зеленеющей еще ржи.

Много раз изученная и описанная, рублевская «Троица» и сегодня продолжает волновать искусствоведов загадочной сложностью своего художественного стиля. Но, кроме этого, в ученых кругах до сих пор не снят вопрос, который, на первый взгляд может вызвать недоумение: «Кто написал «Троицу»? Знаток и собиратель икон Д.А. Ровинский еще в прошлом веке высказал мысль о том, что икону мог написать итальянский мастер. Искусствовед Андрей Никитин пишет, что надо говорить не о «Троице» Рублева, а о «Троице Рублева», потому что (как об этом говорилось выше) произведениям великого иконописца рекомендовалось подражать как непревзойденным образцам русского иконописного искусства.

Видимо, еще долго ученые будут изучать жизнь Андрея Рублева, его творческую манеру, историю создания знаменитой иконы. А три задумчивых и грустных ангела в мерцающем свете лампад из века в век будут вести свою безмолвную и таинственную беседу над могилой «великого старца»...

ПОРТРЕТ ЧЕТЫ АРНОЛЬФИНИ

Ян ван Эйк



В битве при Ватерлоо был тяжело ранен английский майор Гей, и его поместили на излечение к одному из жителей Брюсселя. Во все время болезни единственной утехой для раненого была старинная картина, висевшая перед его кроватью. Выздоровев, при расставании он выпросил у хозяев эту картину на память об их гостеприимстве. Теперь полотно, которое когда-то было подарено на память, является одним из сокровищ Лондонской национальной галереи, и в настоящее время за него пришлось бы заплатить огромные деньги.

В середине XV века маленькая Голландия славилась своим богатством и благосостоянием, хотя и не была промышленной страной. Но к ее берегам со всего света стремились корабли, груженные самыми разнообразными товарами. На улицах голландских городов звучала чужеземная речь со всех концов света. Вот и портовый город Брюгге был полон огромными складами, на которых хранились и сукно, и полотно, и шерстяные ткани. Большой и богатый город, казалось, только и жил мыслями о выгоде и торговле, мало что общего имеющими с искусством. В Брюгге нет ослепительного солнца, нет здесь и чудесных видов итальянской природы. В городе нет древних зданий и потомственных художников, нет тех памятников, на которых выросло искусство итальянского Возрождения.

Но и здесь, в одном из чистеньких мещанских домиков, можно было увидеть несколько расставленных мольбертов, за которыми работают три человека, удивительно похожих друг на друга. Это два брата — Иоганн и Губерт ван Эйки и сестра их Маргарита. Они усердно трудятся над выполнением церковных заказов. Несколько неподвижные фигуры святых имеют лица типичных жителей Брюгге, и кажется, что видишь тех же самых купцов и купчих, которые только что продали вам товар. Но восхищает и поражает не это, а удивительно свежий красочный колорит картин и глубокие тона, каких до сих пор не видели даже ни у одного из итальянских художников. Это тайна и гордость братьев Эйков, это их открытие, которое теперь стало столь обыденным, что о нем даже и не вспоминают. А тогда именно братья Эйки изобрели химическую смесь, которая нужна была для выработки масляных красок. От них этому сначала научились итальянцы, а потом и весь мир. Правда, сейчас исследователи установили, что еще во II—IV веках древнеримские художники вводили в восковые краски льняные или ореховые масла. И тем не менее многие поколения

художников обязаны гениальным братьям, ибо они усовершенствовали масляные краски и разработали новые их составы.

Младший брат Иоганн (Ян), кроме картин, писал еще и портреты. И он, этот большой художник и изобретатель, был очень скромн. На многих его полотнах стоит надпись: «Так, как я сумел», — словно он горделиво и вместе с тем смиренно объясняет миру, что большего уже сделать не может. Но именно Ян ван Эйк создал «Портрет четы Арнольфини» — уникальное явление во всей европейской живописи того времени. Художник впервые изобразил людей в окружающей их повседневной обстановке, без всякой связи с религиозным сюжетом или образами из Священного писания.

На полотне изображены купец Джованни Арнольфини из итальянского города Лукки, который в Брюгге представлял фирму Портинари, и его молодая жена. Оба одеты в нарядные праздничные костюмы, отвечающие сложной и причудливой моде того времени. Позы их торжественно неподвижны, лица полны самой глубокой серьезности. Сначала это может даже оттолкнуть зрителя, но стоит ему повнимательней приглядеться к внешним подробностям, и тогда его сильно поразят простая правда, с какой художник изобразил эти две личности, и та серьезность, с какой он отнесся к этим характерам.

В глубине уютной комнаты висит круглое зеркало, отражающее фигуры еще двух людей, присутствующих в комнате, но не видных зрителю. Некоторые искусствоведы, основываясь на надписи, предполагают, что одна из фигур — сам Ян ван Эйк, и рассматривают все изображенное на картине как сцену бракосочетания (рука жены лежит в руке мужа), на котором художник был свидетелем.

Картина написана с необыкновенной тщательностью, поражает зрителя тонкостью письма и любовным отношением к каждой детали. Почти все изображенные на полотне предметы имеют символические значения: собака обозначает верность, пара башмаков на полу говорит о единстве брачующейся пары, щетка — знак чистоты, четки — символ благочестия, выпуклое зеркало — глаз мира, апельсины — плоды райского сада, а яблоко намекает на грехопадение. Скромность бюргерской обстановки и обыкновенные люди, изображенные ван Эйком, становятся источником особой поэтичности, предвещающая будущие пути развития нидерландского и голландского искусства.

Вообще Нидерланды были, наверное, единственной страной, где живопись развивалась самобытно, без влияния греческого искусства.

Картина сохранилась исключительно хорошо, хотя ей и пришлось пройти очень долгий путь (одна из версий рассказана в начале статьи), прежде чем она оказалась в Лондонской национальной галерее. В начале XVI века «Портрет четы Арнольфини» принадлежал наместнице Нидерландов Маргарите Австрийской. Позднее картина очутилась в Испании и в конце XVIII века находилась в королевском дворце в Мадриде, где она украшала комнату для утреннего туалета короля. Во время наполеоновского нашествия один французский генерал увез ее в Брюссель, где она в 1815 году была куплена генерал-майором Геом (а не подарена ему на память). Он привез ее в Англию, но только в 1842 году подарил Национальной галерее.

Описанное выше содержание картины — это только наиболее распространенная версия, но для некоторых исследователей более притягательна другая: это автопортрет художника. А третьим специалистам не дают покоя кажущиеся странности картины. Почему, например, словно в клятве поднял правую руку мужчина? Если это бракосочетание, то где же тогда священник? Какой момент в жизни супругов отобразил художник? Почему среди бела дня горит в люстре одна-единственная свеча? И что означает надпись над зеркалом; «Johannes de Eyck fuit hie. 1434» («Иоганнес де Эйк был здесь. 1434».)? Эти вопросы, на которые сейчас трудно найти ответы, делают картину еще более загадочной.

Еще в 1934 году известный австрийский искусствовед Эрвин Панофский предположил, что на картине изображено не бракосочетание, а помолвка. В одной из своих статей он писал: «Всмотритесь в лица участников событий, обратите внимание на то, как торжественно стоит мужчина, держа за руку нежно и доверчиво глядящую на него женщину. Посмотрите на ее чуть зардевшееся милое лицо. А как тщательно они оба одеты, хотя дело как будто бы происходит в их же собственной комнате и ничто не заставляет вас подумать, что они собираются куда-то выйти. Наоборот! Они у себя дома, и речь, несомненно, идет о какой-то торжественной церемонии, обряде, в котором они оба и участники, и действующие лица». Эрвин Панофский подчеркивал, что при таком толковании картины становится понятной надпись: ван Эйк свидетельствует, что он присутствовал при

церемонии. Понятной становится и зажженная свеча, ведь с незапамятных времен во время свадебных шествий носили факелы и зажженные фонари. Тогда, значит, картину следует называть не «Портрет четы Арнольфини», а «Помолвка Арнольфини»?

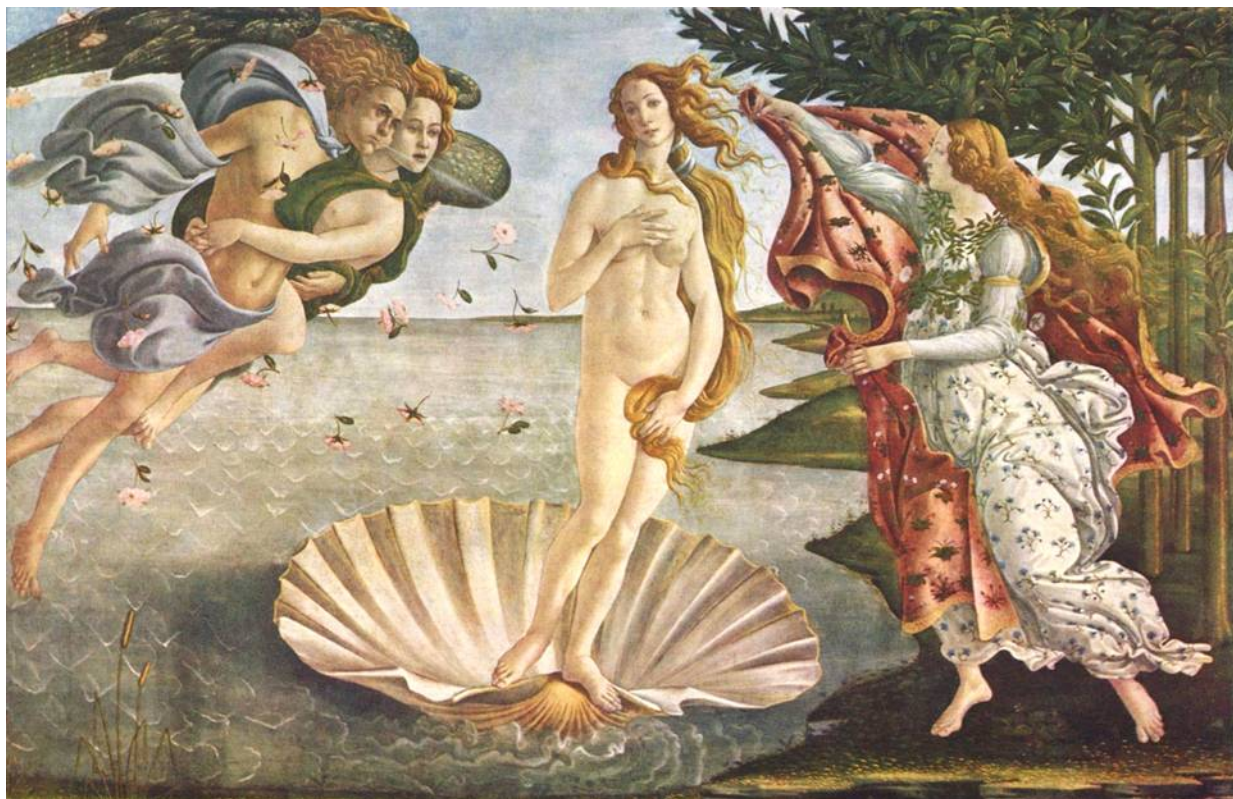
Но в 1950 году крупный английский искусствовед Брокуэлл в своем специальном исследовании написал, что «портрета Арнольфини и его жены вообще не существует». Да, художник написал портрет Джованни Арнольфини и его супруги, но он погиб в Испании во время пожара. А историю того портрета, который находится в Лондонской картинной галерее, мы вообще не знаем, да и изображены на нем совсем другие люди. Как уверяет Брокуэлл, никаких документов, подтверждающих, что изображенный человек — Джованни Арнольфини, не существует, и загадочная картина — это портрет самого художника и его жены Маргариты.

Подобное суждение высказала в 1972 году и советская исследовательница М. Андроникова: «Поглядите внимательнее, разве напоминает итальянца человек на портрете, ведь у него чисто северный тип! А женщина? У нее одно лицо с Маргарет ван Эйк, чей сохранившийся до настоящего времени портрет был написан Яном ван Эйком в 1439 году». Приверженцы такого взгляда утверждают, что не мог мужчина подавать левую руку, если дело шло о бракосочетании или помолвке. А вот сам Ян ван Эйк, который к 1434 году был уже давно женат, и героиня его картины, чей облик напоминает жену художника, могли так подать друг другу руки, поскольку речь на картине идет вовсе не о помолвке. Кроме того, установлено, что у Джованни Арнольфини и его жены детей не было, а изображенная на картине женщина явно ждет прибавления семейства. И действительно, Маргарита ван Эйк 30 июня 1434 года родила сына, это тоже подтверждено документально.

Так кто же все-таки герой картины? Или это действительно семейная сцена, а вовсе не заказанный портрет? До сих пор вопрос остается открытым...

РОЖДЕНИЕ ВЕНЕРЫ

Сandro Боттичелли



Настоящая фамилия художника — Алессандро Филиппеи, а Боттичелли («Бочоночек») — это смешное прозвище, которое дали старшему брату художника и которое навсегда прилепилось к нему самому. Судьба Боттичелли была сложной и полной тревожных раздумий, сомнений и испытаний. Как пишет советский искусствовед В. Липатов, сколько себя помнил, «Боттичелли был глубоко несчастлив и счастлив одновременно. Был он, что называется, не от мира сего. Мечтательно пуглив, алогичен в поступках и фантастичен в суждениях. Верил в озарения и не заботился о богатстве. Не построил своего дома, не свил семьи. Но он был очень счастлив тем, что умел запечатлевать в своих картинах проявления Красоты. Он превращал жизнь в искусство, и искусство становилось для него подлинной жизнью. Более, чем солнечному лучу, Боттичелли доверял лучу своего глаза, а кисть его была точна и тверда». Недаром русский философ Н. Бердяев называл

его «самым прекрасным, волнующим, поэтическим художником Возрождения и самым болезненным».

Еще в середине прошлого века Боттичелли считался одним из тех художников, которые пришли в мир лишь затем, чтобы приготовить путь Рафаэлю. Он жил и творил более пяти веков назад в прекрасной Флоренции, которую еще в древности называли «Цветком Тосканы» и которую многие считали самым совершеннейшим из всех городов Италии. Например, Леонардо Бруни в похвальном слове городу писал: «В ней нет ничего беспорядочного, ничего неуместного, ничего неразумного, ничего необоснованного; все имеет свое место, и не только строго определенное, но и подходящее и необходимое».

Флорентийцы прославляли свой город, не только сочиняя хвалебные послания. Они преображали его здания, площади и улицы, а праздники отмечали с небывалой роскошью. И в этом городе расцвела любовь, похожая на прекрасную сказку. Очень популярная в то время теория любви и красоты обсуждалась в бесчисленных ученых трактатах и литературных салонах. И флорентийцы Высокого Возрождения уже перестали видеть в природе и любви сатанинские соблазны, которые заставляли трепетать монахов в кельях. Навстречу удовольствиям и радости они пошли с отроческой страстностью: все виды прекрасного восхищали их, и главной добродетелью представлялась любовь. Из всех оттенков любви (чувственной, смелой, насмешливой, любви смиренной или страдальчески ласковой, трагической и даже запятнанной кровью) флорентийцы отдали свое сердце изящному и улыбающемуся сладострастию. Подтверждение этому они находили в диалоге древнегреческого философа Платона «Пир»: «Я утверждаю, что из всех блаженных богов Эрос самый счастливый, так как он прекраснее и лучше всех. Прекраснее, потому что он самый юный и всегда следует за юностью... Он парит и отдыхает над всем, что только есть нежного».

Портреты женщин редко встречаются у Сандро Боттичелли, но он воспел и прославил Симонетту Веспуччи — женщину, знаменитую своей красотой и любовью. Она была возлюбленной другого человека — Джулиано Медичи. Она — сама Красота, царица всемогущего искусства. И оттого с такой болезненной страстью греет Боттичелли руки у чужого костра. И оттого говорит о Симонетте Веспуччи то, что «никогда еще не было сказано ни об одной женщине».

На протяжении многих лет Боттичелли поддерживал дружеские отношения с семьей Медичи, неоднократно работал по заказам членов этой многочисленной семьи. Но особенно дружен был художник с двоюродным братом флорентийского правителя — Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, для которого и написал свои прославленные картины «Весна» и «Рождение Венеры». А для Джулиано Медичи, когда тот участвовал в рыцарском турнире, Боттичелли создал рыцарское знамя. На знамени изображена Афина Паллада, однако во Флоренции все прекрасно понимали, что красавица в белом платье — это Симонетта, возлюбленная Джулиано. Любовь Джулиано и Симонетты стала для флорентийцев событием века, хотя она длилась недолго и кончилась печально. Жизнь разрушает красоту, рок преследует любовь. Симонетта умирает от чахотки, а через два года, в тот же апрельский день, когда была погребена прекрасная Симонетта, оплакиваемая всей Флоренцией, Джулиано был заколот в соборе ножом наемного убийцы.

Но флорентийцы не хотели верить, что прелестные и нежные черты Симонетты будут навсегда утрачены. И Боттичелли донес до нас священную память о ней. Смерть ее стала глубоким личным горем для художника. Стремясь заглушить страдания, художник запечатлевал Симонетту Веспуччи в своих картинах. Как пишет Виктор Липатов, «он наряжает ее в красивые одежды, унижает жемчужинами косу «медных» волос, аккуратно рисует чуть курносый нос, отмечает на устах загадочную улыбку обольщения и таинственной мечты. Ее высокий лоб кажется ему лбом провидицы, а по-детски трогательное выражение лица и глаза, излучающие надежду, вызывают трепет умиления».

Неописуемое очарование испытывает каждый, кто смотрит «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли. Некогда эта картина помещалась в одном из залов виллы Медичи, теперь она украшает собой флорентийскую Галерею Уффици. К «Рождению Венеры» нет другого отношения, кроме безусловного поклонения.

Только что рожденная из морской пены Венера, подплывающая на раковине к берегу, — центральный образ картины. Слева от нее дуют Зефиры, и от их дыхания сыплются розы, словно наполняющие картину благоухающим ароматом. Ритм падения розовых лепестков подобен ритму изумрудных морских волн, образуемых движением раковины. С

другой стороны спешит к богине нимфа Ора, торопясь набросить на нее пурпурный плащ. Но Симонетта-Венера с телом античной богини остается безучастной и к страстному дыханию Зефиров, и к действиям целомудренной Оры.

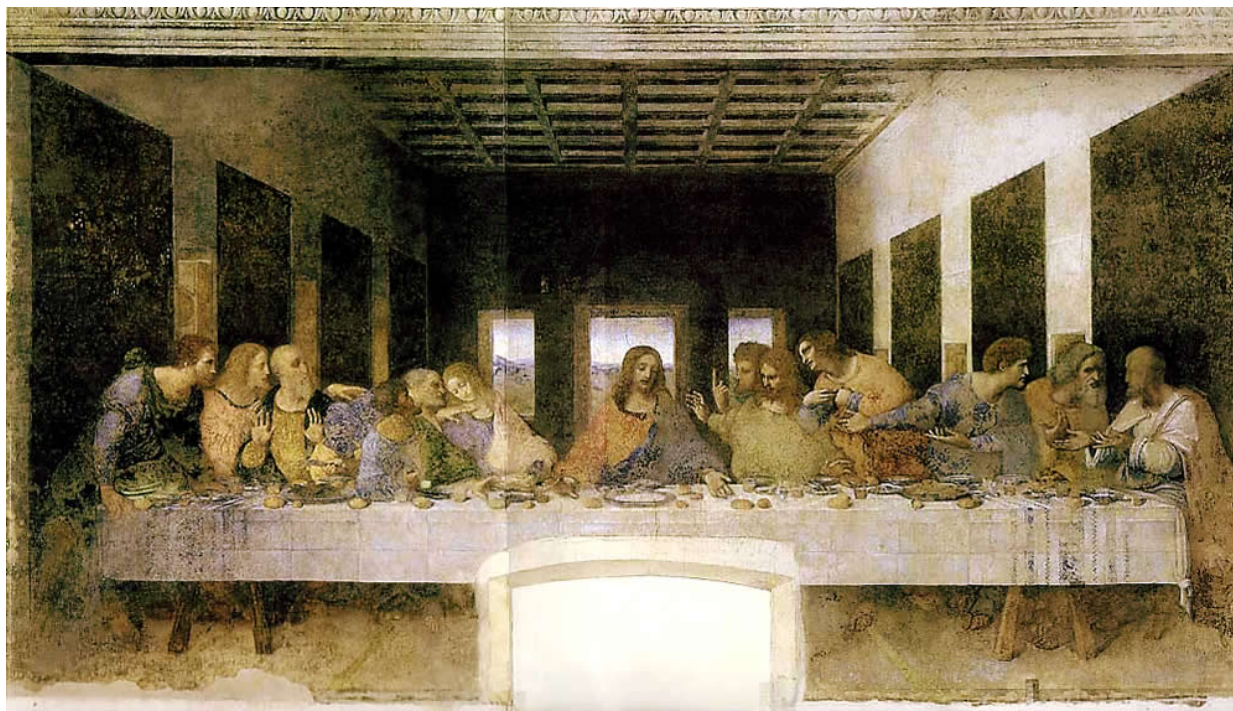
Давно уже было замечено, что хрупкая Венера Боттичелли мало напоминает классический прототип, но зато очень близка образам его скорбных мадонн. На картине Боттичелли запечатлен тот момент, те часы полуночные, когда (по словам поэта В. Брюсова) еще «...не властен свет», но уже «расточилась тьма». Предрассветное утро, легкой рябью подернуто и еле-еле плещется пустынное море... Лишь на заднем плане картины виднеется голый берег с несколькими острыми мысками, да на берегу с правой стороны колышутся апельсиновые деревья.

Картина «Рождение Венеры» написана Боттичелли около 1485 года, когда (по выражению Вазари) «художник уже настолько уверенно владеет кистью, что может изображать на своих полотнах все, что захочет». Вот и здесь, хотя всякое действие на картине отсутствует, Ветра и Нимфа как будто полны движения. Каждая деталь этого произведения подобна музыке. Ритм композиции присутствует во всей картине — и в изгибе юного тела, и прядях волос, так красиво рвущихся к ветру, и в общей согласованности ее рук, в отставленной ноге, в повороте головы и фигурах, которые ее окружают. На картине Сандро Боттичелли царствует обнаженная женщина, сотканная из ритмов мягких линий и целомудренно прикрывающая грудь и лоно...

Вглядитесь в эту Венеру — в эту стыдливую девушку, в глазах которой блуждает какая-то светлая печаль, будто на мучения идет богиня в земную жизнь. А лицо Венеры, прекрасное лицо Симонетты Веспуччи, стало для многих символом «боттичеллевского настроения».

ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ

Леонардо да Винчи



В одном из тихих уголков Милана, затерявшихся в кружеве узеньких улиц, стоит церковь Санта Мария делла Грацие. Рядом с ней, в неприметном здании трапезной, вот уже более 500 лет живет и поражает людей шедевр шедевров — фреска «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи.

Композицию «Тайной вечера» Леонардо да Винчи писал по заказу герцога Лодовико Моро, который правил Миланом. С юности, вращаясь в кругу веселых вакханок, герцог настолько развратился, что даже юное невинное создание в образе тихой и светлой супруги не в силах было разрушить его пагубные наклонности. Но, хотя герцог иногда и проводил, как прежде, целые дни в компании друзей, он чувствовал к своей жене искреннюю привязанность и просто-таки благоговел перед Беатриче, видя в ней своего ангела-хранителя. Когда она внезапно умерла, Лодовико Моро почувствовал себя одиноким и покинутым. В отчаянии, сломав свой меч, он даже не пожелал взглянуть на детей и, удалившись от друзей, пятнадцать дней томился в одиночестве. Потом,

призвав не менее его опечаленного этой смертью Леонардо да Винчи, герцог бросился ему в объятия. Под впечатлением горестного события Леонардо и задумал знаменитейшее свое произведение — «Тайную вечерю». Впоследствии миланский правитель стал человеком набожным, положил конец всем праздникам и развлечениям, которые беспрестанно отрывали великого Леонардо от его занятий.

Сюжет «Тайной вечера» изображался флорентийскими живописцами и до Леонардо, однако среди них можно отметить только работу Джотто (или его учеников) и две фрески Доменико Гирландайо.

Для своей фрески на стене трапезной монастыря Санта Мария делла Грации да Винчи выбрал тот момент, когда Христос говорит своим ученикам: «Воистину говорю вам — один из вас предаст меня». Эти слова предваряют кульминацию чувств, высшую точку накала человеческих отношений, трагедию. Но трагедия не только Спасителя, это еще и трагедия самого Высокого Возрождения, когда начала рушиться вера в безоблачную гармонию и жизнь представлялась не такой уже безмятежной. Фреска Леонардо заполнена не только библейскими персонажами, это еще и гиганты Возрождения — свободные и красивые. Но сейчас они в смятении... «Один из вас предаст меня...» — и ледяное дыхание неотвратимого рока коснулось каждого из апостолов. После этих слов на их лицах выразились самые различные чувства: одни были поражены, другие возмущены, третьи опечалены. Готовый к самопожертвованию склонился в сторону Христа юный Филипп, в трагическом недоумении развел руками Иаков, вот-вот готов броситься на предателя схватившийся за нож Петр, правая рука Иуды сжимает кошель с роковыми серебряниками...

Впервые в живописи сложнейшая гамма чувств нашла такое глубокое и тонкое отражение. Все в этой фреске выполнено с удивительной правдой и тщательностью, даже складки на скатерти, покрывающей стол, выглядят настоящими. У Леонардо так же, как и у Джотто, все фигуры композиции расположены на одной линии — лицом к зрителю. Христос изображен без ореола, апостолы без своих атрибутов, которые были характерны для них на старинных картинах. Игрой лиц и движением выражают они свое душевное беспокойство.

«Тайная вечеря» — одно из великих творений Леонардо, судьба которого оказалась очень трагичной. Любой, кто видел эту фреску уже в наши дни, испытывает чувство непередаваемой скорби от вида тех

страшных утрат, которые нанесли шедевру неумолимое время и людское варварство. А между тем сколько времени, сколько вдохновенного труда и самой пламенной любви вложил Леонардо да Винчи в создание своего произведения!

Рассказывают, что часто можно было видеть, как он, внезапно бросив все дела, бежал среди дня в самую сильную жару в церковь Святой Марии, чтобы провести одну-единственную черту или поправить незначительный контур в своём творении. Он был так увлечен своей работой, что писал беспрестанно, сидел над ней с утра до вечера, забыв о пище и питье. Бывало, однако, что несколько дней он совсем не брался за кисть, но и в такие дни он по два-три часа оставался в трапезной, предаваясь размышлениям и рассматривая уже написанные фигуры. Все это весьма раздражало приора монастыря доминиканцев, которому (как пишет Вазари) «казалось странным, что Леонардо добрую половину дня стоит погруженный в раздумье и созерцание. Он хотел, чтобы художник не выпускал из рук кисти, подобно тому, как не прекращают работу на огороде. Настоятель пожаловался самому герцогу, но тот, выслушав Леонардо, сказал, что художник тысячу раз прав. Как объяснил ему Леонардо, художник сначала творит в своем уме и воображении, а затем уже запечатлевает кистью свое внутреннее творчество».

Леонардо тщательно выбирал модели для образов апостолов. Он ежедневно отправлялся в те кварталы Милана, где обитали низшие слои общества и даже преступные люди. Там он искал модель для лица Иуды, которого считал величайшим негодяем на свете. Действительно, в то время Леонардо да Винчи можно было встретить в самых различных частях города. В трактирах он усаживался за стол вместе с бедняками и рассказывал им разные истории — то веселые, то грустные и печальные, а иногда и страшные. И внимательно присматривался к лицам слушателей, когда те смеялись или плакали. Заметив какое-нибудь интересное выражение на их лицах, он тут же быстро зарисовывал его. Художник не обращал внимания на докучливого монаха, который кричал, бесновался и жаловался герцогу. Однако, когда настоятель монастыря стал опять надоедать Леонардо, тот заявил, что если его будут торопить и он не найдет ничего лучшего для головы Иуды, то он воспользуется как моделью головой этого столь навязчивого и нескромного настоятеля.

Вся композиция «Тайной вечери» пронизана движением, которое породили слова Христа. На стене, как бы преодолевая ее, разворачивается перед зрителем древняя евангельская трагедия. Предатель Иуда сидит вместе с другими апостолами, хотя старые мастера изображали его сидящим отдельно. Леонардо да Винчи выявил его мрачную обособленность куда более убедительно, окутав Иудины черты тенью.

Иисус Христос — центр всей композиции, всего того водоворота страстей, которые бушуют вокруг него. Христос у Леонардо — идеал человеческой красоты, ничто не выдает в нем божества. Его невыразимо нежное лицо дышит глубокой скорбью, он велик и трогателен, но он остается человеком. Точно так же страх, удивление, ужас, живо изображенные жестами, движениями, выражением лиц апостолов, не превосходят обыкновенных человеческих чувств. Это дало французскому исследователю Шарлю Клеману основание задаться вопросом: «Превосходно выразив истинные чувства, дал ли Леонардо своему творению всю силу, какую требует такой сюжет?» Да Винчи был отнюдь не христианином и не религиозным художником, религиозная мысль не проявляется ни в одном из его произведений. Не найдено тому подтверждения и в его записях, где он последовательно записывал все свои мысли, даже самые тайные.

То, что увидели пораженные зрители, когда зимой 1497 года они вслед за герцогом и его пышной свитой заполнили простую и строгую трапезную, действительно, было совершенно непохоже на предшествовавшие росписи подобного рода. «Картины» на узкой стене, противоположной входу, как будто бы совсем и не было. Видно было небольшое возвышение, а над ним потолок с поперечными балками и стены, образующие (по замыслу Леонардо) живописное продолжение реального пространства трапезной. На этом возвышении, замыкавшемся тремя окнами с видом на горный пейзаж, был изображен стол — точно такой же, как и другие столы в монашеской трапезной. Стол этот покрыт такой же скатертью с простым тканым узором, какими покрыты столы и других монахов. На нем стоит такая же посуда, как и на других столах. Христос и двенадцать апостолов сидят на этом возвышении, замыкая четырехугольником столы монахов, и как бы вместе с ними справляют свою вечерю. Таким образом, когда сидящие за яственным столом монахи могли быть легче увлечены

мирскими прельщениями, им надлежало на вечное поучение показать, что в сердце каждого невидимо может вкрасться предатель, и что Спаситель болеет о каждой заблудшей овце. Этот урок монахи должны были ежедневно видеть на стене, чтобы великое поучение проникало в их души глубже, чем молитвы.

От центра — Иисуса Христа — движение растекается по фигурам апостолов вширь, пока в предельном своем напряжении не упирается в края трапезной. И тогда взгляд наш снова устремляется к одинокой фигуре Спасителя. Его голова освещена как бы естественным светом трапезной. Свет и тень, растворяя друг друга в неуловимом движении, придавали лицу Христа особую одухотворенность. Но, создавая свою «Тайную вечерю», Леонардо никак не мог нарисовать лицо Иисуса Христа. Он тщательно написал лица всех апостолов, пейзаж за окном трапезной, посуду на столе. После долгих поисков написал Иуду. Но лицо Спасителя осталось на этой фреске единственным не завершенным.

Казалось бы, что «Тайная вечеря» должна была тщательно сохраняться, между тем на деле все обернулось иначе. Виной тому отчасти оказался сам великий да Винчи. Создавая фреску, Леонардо применил новый (им самим изобретенный) способ грунтовки стены и новый состав красок. Это позволяло ему работать медленно, с остановками, внося частые изменения в уже написанные части произведения. Результат сначала оказался прекрасным, но уже через несколько лет на росписи появились следы начинающегося разрушения: проступили пятна сырости, небольшими листиками стал отставать красочный слой.

В 1500 году, через три года после написания «Тайной вечери», вода залила трапезную, коснувшись и фрески. Через 10 лет ужасная чума постигла Милан, и монашествующая братия забыла о том, какое сокровище хранится в их обители. Спасаясь от смертельной опасности, они (может быть, и против собственной воли) не могли надлежащим образом позаботиться о фреске. К 1566 году она была уже в весьма жалком состоянии. Монахи прорубили посреди картины дверь, которая нужна была для сообщения трапезной с кухней. Эта дверь уничтожила ноги у Христа и у некоторых апостолов, а потом картину обезобразили огромным государственным гербом, который прикрепили над самой головой Иисуса Христа. В дальнейшем австрийские и французские

солдаты как будто соперничали между собой в вандализме по уничтожению этого сокровища. В конце XVIII века трапезная монастыря была превращена в конюшню, испарения конского навоза покрыли фрески густой плесенью, а заходившие в конюшню солдаты забавлялись, швыряя кирпичи в головы апостолов.

Но даже и в полуразрушенном состоянии «Тайная вечеря» производит неизгладимое впечатление. Французский король Франциск I, захвативший Милан в XVI веке, был в восторге от «Тайной вечери» и пожелал перевезти ее в Париж. Он предлагал большие деньги тому, кто найдет способ переправить эти фрески во Францию. И только потому оставил этот проект, что инженеры отступились перед трудностью данного предприятия.

ДЖОКОНДА

Леонардо да Винчи



22 августа 1911 года из Квадратного зала Лувра пропала всемирно известная картина Леонардо да Винчи «Джоконда». В 13 часов дня, когда музей открыли для посетителей, ее на месте не оказалось. Среди работников Лувра началось смятение. Посетителям было объявлено,

что музей закрывается на весь день ввиду аварии водопровода. Явился префект полиции с отрядом инспекторов. Все выходы из Лувра были закрыты, музей стали обыскивать. Но проверить старинный дворец французских королей площадью в 198 000 квадратных метров за одни сутки невозможно. Однако к концу дня полиции все же удалось обнаружить на площадке маленькой служебной лестницы застекленный корпус и раму от «Моны Лизы». Сама же картина — прямоугольник размером 54х79 сантиметров — исчезла бесследно.

«Утрата «Джоконды» — это национальное бедствие, — писал французский журнал «Иллюстрасьон», — так как почти наверняка тот, кто совершил это похищение, не может извлечь из этого никакой выгоды. Нужно опасаться, что он, в страхе быть пойманным, может уничтожить это хрупкое произведение». Журнал объявил награду: «40 000 франков тому, кто принесет «Джоконду» в редакцию журнала. 20 000 франков тому, кто укажет, где можно найти картину. 45 000 тому, кто вернет «Джоконду» до 1 сентября». Первое сентября прошло, но картины не было. Тогда «Иллюстрасьон» опубликовал новое предложение: «Редакция гарантирует полную тайну тому, кто принесет «Джоконду». Ему выдадут 45 000 наличными и даже не спросят имени». Но никто не пришел. Проходил месяц за месяцем. Все это время портрет прекрасной флорентийки лежал спрятанный в куче хлама на третьем этаже большого парижского дома «Сите дю Герои», в котором жили итальянские рабочие-сезонники. Потом прошло еще несколько месяцев, год, два...

Однажды итальянский антиквар Альфредо Джери получил письмо из Парижа. На плохой школьной бумаге неуклюжими буквами некто Винченцо Леопарди предлагал антиквару купить исчезнувший из Лувра портрет Моны Лизы. Леопарди писал, что хочет вернуть на родину одно из лучших произведений итальянского искусства. Это письмо было отправлено в ноябре 1913 года. Когда после долгих переговоров, переписок и встреч Леопарди доставил картину в Галерею Уффици во Флоренции, он сказал: «Это хорошее, святое дело! Лувр битком набит сокровищами, которые принадлежат Италии по праву. Я не был бы итальянцем, если бы смотрел на это с безразличием!» К счастью, два года и три месяца, которые «Мона Лиза» провела в плену, не отразились на картине. Под охраной полиции «Джоконда» выставлялась в Риме, Флоренции, Милане, а потом после

торжественной церемонии прощания отбыла в Париж. Следствие по делу Перуджи (такова настоящая фамилия похитителя) шло несколько месяцев. Арестованный ничего не скрывал и рассказал, что периодически работал в Лувре стекольщиком. За это время он изучил залы картинной галереи и познакомился со многими музейными служащими. Он откровенно заявил, что давно уже решил украсть «Джоконду».

Перуджи плохо знал историю живописи. Он искренне и наивно считал, что «Джоконду» увезли из Италии во времена Наполеона. А между тем Леонардо да Винчи сам привез ее во Францию и продал французскому королю Франциску I за 4000 экю — огромную по тем временам сумму. Картина эта долгое время украшала Золотой кабинет королевского замка в Фонтенбло, при Людовике XIV она была перенесена в Версаль, а после революции передана в Лувр.

...После 20-летнего пребывания в Милане Леонардо да Винчи вернулся во Флоренцию. Как все изменилось в его родном городе! Те, кого он оставил здесь, были уже на вершине славы; а о нем, когда-то пользовавшемся всеобщим поклонением, уже почти забыли. Его старые друзья, захваченные вихрем волнений и смут, сильно изменились... Один из них стал монахом; другой, в отчаянии от смерти неистового Савонаролы, бросил живопись и остаток дней своих решил провести в госпитале Santa Maria Novella; третий, состарившийся духом и телом, уже не мог быть прежним товарищем Леонардо. Только один Пьетро Перуджино, уже искушенный в житейских делах, по-старому беседовал с Леонардо и давал ему полезные советы. Его слова были верны, и советы эти тоже были очень нужны Леонардо да Винчи. На службе у герцога он не заработал денег на безбедную жизнь и во Флоренцию вернулся со скудными средствами. О больших и серьезных работах Леонардо даже и не помышлял, да их никто ему и не заказывал. Чтобы писать на собственный риск из любви к искусству, у него не было ни денег, ни времени. К посредственным мастерам стремилась вся флорентийская знать, а гениальный да Винчи бедствовал, довольствуясь крохами, перепадавшими ему от заказов счастливых собратьев. Но во Флоренции Леонардо да Винчи создал свой шедевр шедевров — знаменитую картину «Джоконда».

Советский искусствовед И. Долгополов отмечал, что писать об этой картине «просто страшно, ибо поэты, прозаики, искусствоведы сочинили о ней не одну сотню книг. Не счесть изданий, в которых самым тщательным образом изучается каждая пядь этой картины. И хотя история ее создания довольно известная, но подвергаются сомнению название картины, дата ее написания и даже город, в котором великий Леонардо встретил свою модель».

Джордже Вазари в своих «Жизнеописаниях» сообщает об этой картине: «Взялся Леонардо выполнить для Франческо дель Джокондо портрет Моны Лизы, жены его». Как сейчас предполагают некоторые исследователи, Вазари, видимо, ошибся. Новейшие исследования показывают, что на картине изображена не жена флорентийского дворянина дель Джокондо, а какая-то другая высокопоставленная дама. М.А. Гуковский, например, еще несколько десятилетий назад писал, что портрет этот передает черты одной из многочисленных дам сердца Джулио Медичи и был выполнен по его заказу. Об этом недвусмысленно сообщает Антонио де Беатис, секретарь кардинала Арагонского, видевший портрет в мастерской Леонардо во Франции. В своем дневнике от 10 октября 1517 года он сообщает: «В одном из предместий господин кардинал поехал с нами грешными повидать господина Луонардо Винчи — флорентийца... превосходного живописца нашего времени. Последний показал его светлости три картины — одну некоторую флорентийскую даму, написанную с натуры, по просьбе покойного Великолепного Джулио Медичи».

Многих исследователей поражало, почему купец дель Джокондо не оставил себе портрет супруги. Действительно, портрет стал собственностью художника. И факт этот тоже воспринимается некоторыми как аргумент в пользу того, что Леонардо изобразил не Мону Лизу. Но, может быть, флорентиец был немало изумлен и удивлен? Может быть, он просто не узнал в изображенной богине свою молодую жену Мону Лизу Герардини? А сам Леонардо, писавший портрет четыре года и столько вложивший в него, не мог расстаться с ним и увез картину из Флоренции?

Как бы то ни было на самом деле, благодаря Д. Вазари этот женский образ вошел в историю мировой культуры под именем «Моны Лизы», или «Джоконды». Была ли она красива? Наверное, но были во Флоренции многие женщины и красивее ее. Однако Мона Лиза была

удивительно привлекательна, хотя черты ее лица и не были гармоничными. Небольшой улыбающийся рот, ниспадающие на плечи мягкие волосы... «Но вполне развившаяся фигура ее, — пишет М. Алпатов, — была совершенна и особенно совершенной формы были ее выхоленные руки. Но что было в ней замечательно, несмотря на богатство, выщипанные по моде брови, румяна и массу драгоценностей на руках и шее, — это простота и естественность, разлитые во всем ее облике... А потом лицо ее осветилось улыбкой и стало необычайно привлекательным для художника — смущенным и немножко лукавым, словно к нему вернулась утраченная шаловливость юности и что-то затаенное в глубине души, неразгаданное».

На какие только ухищрения ни пускался Леонардо, лишь бы модель его не скучала во время сеансов. В красиво убранной комнате, среди цветов и роскошной мебели размещались музыканты, восхищая слух пением и музыкой, а красивый, изысканный художник подстерегал на лице Моны Лизы дивную улыбку. Он приглашал шутов и клоунов, но музыка не совсем удовлетворила Мону Лизу. Она слушала известные мотивы со скучающим лицом, не очень-то оживил ее и фокусник-жонглер. И тогда Леонардо рассказал ей сказку:

Жил-был один бедный человек, и у него было четыре сына; три умных, а один ни то, ни сё — ни ума, ни глупости. Да, впрочем, о его уме не могли судить как следует: он больше молчал и любил ходить в поле, к морю, слушать и думать про себя, а по ночам смотреть на звезды.

И вот пришла за отцом смерть. Перед тем как расстаться с жизнью, он призвал к себе детей и сказал им: «Сыны мои, скоро я умру. Как только вы меня схороните, запиrite хижину и идите на край света добывать себе счастье. Пусть каждый чему-нибудь научится, чтобы мог кормить себя сам».

Отец умер, а сыновья, похоронив его, пошли на край света добывать свое счастье и сговорились, что через три года вернутся на полянку родной рощи, куда ходили за валежником, и расскажут друг другу, кто чему выучился за эти три года.

Прошло три года, и, помня уговор, вернулись братья с края света на полянку родной рощи. Пришел первый брат, что научился плотничать. От скуки срубил дерево и обтесал его, сделал из него

женщину. Отошел немного и ждет. Вернулся второй брат, увидел деревянную женщину, и так как он был портной, то решил одеть ее и в ту же минуту, как искусный мастер, сделал ей красивую шелковую одежду. Пришел третий сын, украсил деревянную девушку золотом и драгоценными камнями, ведь он был ювелир и сумел накопить огромное богатство.

И пришел четвертый брат. Он не умел ни плотничать, ни шить — он умел только слушать, что говорит земля, говорят деревья, травы, звери и птицы, знал ход небесных планет и еще умел петь чудесные песни. Он увидел деревянную девушку в роскошной одежде, в золоте и драгоценных камнях. Но она была глуха и нема и не шевелилась. Тогда он собрал все свое искусство — ведь он научился разговаривать со всем, что есть на земле, научился оживлять своей песней даже камни...

И он запел прекрасную песню, от которой плакали притаившиеся за кустами братья, и песней этой вдохнул душу в деревянную женщину. И она улыбнулась и вздохнула...

Тогда братья бросились к ней и закричали:

— Я тебя создал, ты должна быть моей женою!

— Ты должна быть моей женою, я тебя, голую и несчастную, одел!

— А я тебя сделал богатой, ты должна быть моей женою!

Но девушка отвечала:

— Ты меня создал — будь моим отцом. Ты меня одел, а ты украсил — будьте мне братьями. А ты, что вдохнул в меня душу и научил радоваться жизни, ты один будешь мне мужем на всю жизнь...

И деревья, и цветы, и вся земля вместе с птишками запели им гимн любви...

Окончив сказку, Леонардо взглянул на Мону Лизу.

Боже, что случилось с ее лицом! Оно точно озарилось светом, глаза сияли. Улыбка блаженства, медленно исчезая с ее лица, осталась в углах рта и трепетала, придавая ему изумительное, загадочное и чуть лукавое выражение.

Давно не испытывал Леонардо да Винчи такого огромного прилива творческих сил. Все, что было в нем самом жизнерадостного, светлого и ясного, вкладывал он в свою работу. Чтобы усилить впечатление от

лица, Леонардо облек Мону Лизу в простое, лишенное каких бы то ни было украшений платье, скромное и темное. Впечатление простоты и естественности усиливается мастерски написанными складками платья и легкого шарфа.

Навещающие иногда Леонардо художники и любители искусства видели «Джоконду» и приходили в восторг:

— Каким чародейским мастерством обладает мессэр Леонардо, изображая этот живой блеск, эту влажность глаз!

— Она точно дышит!

— Она сейчас засмеется!

— Ведь почти ощущаешь живую кожу этого прелестного лица... Кажется, что в углублении шеи можно видеть биение пульса.

— Какая у нее странная улыбка. Точно она думает о чем-то и не досказывает...

Действительно, в глазах «Джоконды» — свет и влажный блеск, как в живых глазах, а в веках заметны тончайшие лиловатые жилки. Но великий художник сотворил небывалое: он написал еще и воздух, пронизанный влажными испарениями и окутывающий фигуру прозрачной дымкой.

Самая знаменитая, много раз изученная и описанная на всех языках мира, «Джоконда» до сих пор остается и самой загадочной картиной великого да Винчи. Она по-прежнему остается непостижимой и продолжает уже несколько столетий тревожить воображение, может быть, именно потому, что это не портрет в привычном понимании этого слова.

Леонардо да Винчи написал ее вопреки самому понятию «портрет», которое предполагает изображение реального лица, сходного с оригиналом и с характеризующими его (хотя бы косвенно) атрибутами. То, что написал художник, далеко выходит за рамки простого портрета. Каждый оттенок кожи, каждая складка одежды, теплый блеск глаз, жизнь артерий и вен — всем этим снабдил художник свою картину. Но перед зрителем на заднем плане возникает еще и обрывистая цепь скал с ледяными вершинами у подножия гор, водная гладь с вытекающей из нее широкой и извилистой рекой, которая, сужаясь под маленьким мостиком, превращается в миниатюрный водопад, исчезающий за пределами картины. На зрителя льются золотистый теплый свет итальянского вечера и колдовское очарование

живописи Леонардо да Винчи. Пристально, все понимая, смотрит на мир и людей «Джоконда».

Не одно столетие прошло с тех пор, как ее создал художник, и с последним прикосновением кисти Леонардо она стала вечно живой. Он и сам уже давно чувствовал, что Мона Лиза живет помимо его воли.

Как пишет искусствовед В. Липатов, «Джоконду» копировали многократно и всегда безуспешно: она была неуловима, даже отдаленным подобием не возникала на чужом полотне, оставалась верной своему создателю. Ее пытались разять на части, отобрать и повторить хотя бы вечную улыбку, но на картинах учеников и последователей улыбка выцветала, становилась фальшивой, погибала, как существо, заточенное в неволю». Действительно, ни одна репродукция не донесет и тысячной доли очарования, которое струится с портрета.

Испанский философ Ортега-и-Гассет писал, что в «Джоконде» ощущается стремление к внутреннему освобождению: «Посмотрите, как напряжены ее виски и гладко подбритые брови, как плотно сжаты губы, с каким затаенным усилием пытается она приподнять тяжкий груз меланхолической печали. Однако это напряжение так незаметно, таким изящным спокойствием дышит вся ее фигура и такой неподвижностью полно все ее существо, что это внутреннее усилие скорее угадывается зрителем, чем сознательно выражено мастером. Оно извивается, кусает свой хвост, как змея, и, замыкая движение по кругу, дав наконец волю отчаянию, проявляется в знаменитой улыбке Моны Лизы».

Неповторимая «Джоконда» Леонардо да Винчи опередила развитие живописи на многие века вперед. Пытаясь объяснить тайну ее колдовского очарования, о картине писали бесконечно много. Делали самые невероятные предположения (что «Джоконда» беременна, что она косая, что это переодетый мужчина, что это автопортрет самого художника), но вряд ли когда-нибудь удастся полностью объяснить, почему это произведение, созданное Леонардо уже на склоне лет, обладает такой удивительной и притягательной силой. Ибо это полотно — творение поистине божественной, а не человеческой руки.

СПЯЩАЯ ВЕНЕРА

Джорджоне



Ни одна из картин итальянского Возрождения не имела столько повторений и вариантов, как «Спящая Венера» Джорджоне. Не говоря уже о современниках художника, она поразила воображение Дюрера и Кранаха Старшего, Пуссена и Веласкеса, Рембрандта и Рубенса, Энгра и Делакруа, Мане и Гогена. Между тем письменные свидетельства о ней крайне скудны, а сам Джорджоне не оставил никакого эпистолярного наследия и нигде не проронил о своих картинах ни слова. И вообще никого из представителей классического итальянского искусства время не заволочло туманом в такой степени, как Джорджоне.

Современники считали его очень большим мастером, и слава его сохранялась в веках, а между тем о его жизни мы знаем очень мало. Насколько его имя было в свое время знаменито в Венеции и за ее пределами, настолько впоследствии оно было забыто и оставалось известным лишь небольшому кругу специалистов, да и те имели

расплывчатое представление о творчестве Джорджоне. Даже его картины, хранившиеся главным образом в частных собраниях венецианских патрициев, не признавались принадлежащими ему на основании документальных данных. Многие из них оставались почти совершенно неизвестными и с течением времени были настолько забыты, что долгое время приписывались другим мастерам. В частности, еще в XIX веке «Спящая Венера» считалась копией с Тициана, созданной итальянским художником XVII века Сассоферрато. К тому же Джорджоне не подписывал свои произведения, и все это затрудняло изучение его творчества. Но в XIX веке были найдены «Заметки о произведениях искусства», написанные венецианским патрицием Маркантонио Микиэлем (жившим в первой половине XVI века), и тогда творчество Джорджоне было как бы заново открыто.

Вот так сложилась судьба великого живописца, хотя теперь вряд ли найдется любитель искусства, которому не было бы знакомо это имя. Однако и сегодня Джорджоне остается одним из самых загадочных мастеров прошлого, а среди живописцев Высокого Возрождения — самым необычным.

Поэтической вершиной его искусства стала «Спящая Венера» — единственная из дошедших до нас картин художника на мифологический сюжет. Она стала и своеобразным итогом всех размышлений Джорджоне о человеке и окружающем его мире, в ней нашла воплощение идея о свободном, ничем не омраченном существовании человека среди поэтической природы. В 1525 году М. Микиэль писал о ней: «Картина на холсте, изображающая обнаженную Венеру, которая спит в пейзаже, и Купидона, написана Джорджоне из Кастельфранко, но пейзаж и Купидон были закончены Тицианом».

«Спящая Венера», видимо, была написана в те годы, когда Джорджоне, заваленный заказами, стоял во главе художественной мастерской и менее ответственные части в его картинах заканчивали ученики — Тициан и Себастьяно дель Пьембо. К началу XVI века образ Венеры еще не был распространен в итальянском искусстве. Несмотря на свой светский характер, искусство этого времени еще сохранило в себе остатки наивного благочестия, и изображение обнаженного женского тела было очень редким. В конце XV века написал свое «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли, и его Венера — хрупкая, почти бесплотная, с каскадом тяжелых золотых волос — представляет

собой изящное сплетение языческого мифа с последними остатками средневекового страха перед земной, чувственной любовью и красотой обнаженного женского тела.

Совсем иное представление о женской красоте — плоть от плоти прекрасной действительности и в то же время возвышенной и целомудренной — раскрывается в картине Джорджоне. «Спящая Венера» была написана художником для патрицианской семьи Марчелло и до конца XVII века находилась в их коллекции, а в Дрезденскую галерею картина поступила в 1699 году. От времени она сильно пострадала, и в местах выпадения краски ее покрывают более поздние записи. В XIX веке реставраторы почти заново переписали часть правой стороны, где у ног Венеры некогда был изображен маленький Купидон, впоследствии обнаруженный с помощью рентгеновских лучей.

Как уже говорилось выше, свою идею о прекрасном человеке, о его полной гармонии с окружающим миром Джорджоне воплотил в образе Венеры — богини любви и красоты. Он представил ее в облике прекрасной обнаженной женщины, спящей на лугу, поросшем скромными белыми цветами. Сон богини полон безмятежного покоя, вечерняя тишина и согласие пронизывают всю природу, и сама она как будто порождение той самой природы, которая ее окружает. Ее прекрасное тело поражает зрителя необычной красотой плавных линий, и в то же время Венера Джорджоне — это земная женщина, полная чувственной прелести и очарования, и эту земную красоту художник возвысил и идеализировал. Никто в итальянской живописи до Джорджоне не передавал еще с такой осязательностью жизненную теплоту обнаженного женского тела, где совершенство форм, завершенность и чистота линий словно воплощают в себе закон абсолютной гармонии. За богиней простирается столь любимый Джорджоне пейзаж венецианской провинции: вдали на пригорке видна маленькая деревушка, за ней зеленеет равнина с одиноким стройным деревцем, а на горизонте вырисовывается далекая цепь холмов с замком и синяя полоска озера. Плавные линии тела Венеры, безупречные по своей красоте, как бы находят отклик в окружающем ее пейзаже: уходят вдаль мягкие линии пологих холмов, лучи заходящего солнца окрашивают в золотистые тона замершее в неподвижности облако, и теплый солнечный свет как бы сгущается в золотисто-рыжих волосах

Венеры. Во всех чертах ее нежного и задумчивого лица разлита тончайшая одухотворенность, а за ее опущенными ресницами как бы скрыта вся полнота чувств и переживаний человека, наделенного тонкой душой.

Обнаженные женские фигуры в пейзаже встречались в европейской живописи и гравюрах и раньше, но никогда они не изображались в состоянии сна. Особая «концепция сна», той формы физического и духовного отдыха, под которой подразумевалось предрасположение души к возвышенному созерцанию и воссоединению с божественным началом, была развита гуманистами и неоплатониками 16-го столетия. Нагота богинь у последователей и подражателей Джорджоне была оправдана ожиданием любовных утех, вакхическим опьянением, любованием собственной красотой во время туалета. Либо нагота эта жестока и губительна, как в древнегреческом мифе об Актеоне. У Джорджоне нагота выглядит как естественное состояние человека: богиня отдыхает, спит обнаженная, как в те далекие времена спали все — богатые и бедные люди, да и сами боги. Все тело Венеры выражает состояние сладкого самозабвения, полного покоя, который не тревожат мрачные сновидения. «Спящая Венера» Джорджоне — едва ли не первое произведение живописи Возрождения, в котором нагота составляет главную его тему. Венера спит, не ведая своей наготы, как не ведали о ней Адам и Ева до грехопадения, и потому нагота так прекрасна и безгрешна, что зритель глядит на нее только как на предмет поклонения. Образ этой прекрасной женщины-богини лишен налета эротики даже в самой малейшей степени. Наоборот, мало кому из художников Возрождения (да и последующих веков) удавалось создать более возвышенный и целомудренный образ.

*Все в ней гармония, все диво,
Все выше мира и страстей,
Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей.*
(А.С. Пушкин)

СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА

Микеланджело



Архитектор Донато Браманте (по версии Кондиви), завидуя превосходству Микеланджело, присоветовал папе Юлию II поручить

флорентийскому скульптору расписать своды Сикстинской капеллы. Римский папа одобрил затею, призвал к себе Микеланджело и повелел тотчас начинать эту работу. Все соперники и недоброжелатели злословили по поводу того, что такой труд поручили Микеланджело Буонаротти, которому было тогда всего 33 года — для художника это совсем молодые годы. «Не удастся ему ничего сделать, — говорили они. — Стенная живопись — это нелегкое дело, не справится с ней этот тщеславный молодчик. Вот тогда и будет на нашей улице праздник». Сам Микеланджело брался за эту работу неохотно, потому что никогда до этого не занимался стеной живописью. Он знал, что роспись свода — дело трудное, всячески старался уклониться от этой работы и предлагал папе поручить это дело Рафаэлю. Но папа решил, что именно Микеланджело должен расписать потолок Сикстинской капеллы, и потому не слушал никаких возражений.

Постройку строительных лесов для росписи потолка папа Юлий II поручил Браманте, но тот подвесил платформу на веревках и во многих местах из-за этого потолок был пробит. Микеланджело долго размышлял, каким же образом будут заделаны эти дыры, когда нужно будет расписывать эти места. Донато Браманте на это ответил, что по-другому сделать было невозможно, а о дырах в потолке можно будет подумать в свое время. Но Микеланджело велел снять эти жалкие сооружения и построил не касающиеся стен подмости, лежа на которых и приступил к работе. Свои мысли Микеланджело выразил в таких стихах:

*Я получил за труд лишь зоб, хворобу
(Так пучит кошек мутная вода,
В Ломбардии — нередких мест беда!)
Да подбородком вклинился в утробу.
Грудь — как у гарпий; череп, мне на злобу,
Полез к горбу, и дыбом борода;
А с кисти на лицо течет бурда,
Рядя меня в парчу, подобно гробу;
Сместились бедра начисто в живот;
А зад, в противовес, раздулся в бочку;
Ступни с землею сходятся не вдруг;
Свисает кожа коробом вперед.*

*А сзади складкой выточена в строчку,
И весь я выгнут, как сирийский лук.*

Он выписал из Флоренции некоторых своих товарищей, которые были более привычны к фресковой живописи, чтобы иметь помощников в таком ответственном предприятии. Хотя некоторые и утверждали, что сделал он это из-за незнания техники фресковой живописи. Однако Микеланджело остался недоволен работой своих учеников и уничтожил все, что они сделали.

По словам его биографа, он сам растирал краски, готовил известковый раствор, приходил в капеллу с рассветом и уходил ночью, довольствуясь лишь легким обедом. Начатых работ Микеланджело не показывал никому. Но едва лишь он принялся за дело, как чуть было не пришлось отказаться от работы. Еще свежие краски вдруг стали покрываться плесенью, причины которой сначала никто не мог понять. Потом, правда, установили, что виной всему стало плохое качество римской извести, и что Микеланджело употреблял свой раствор слишком сырым. Когда все было исправлено, он с прежним жаром принялся за дело и в 20 месяцев без всяких препятствий выполнил половину работы.

Но тайна, которою он при этом окружил себя, сильно возбуждала общее любопытство. Микеланджело не желал, чтобы его посещал даже папа. Однако Юлий II был у него несколько раз, и, несмотря на свой преклонный возраст, поднимался на леса. Он был нетерпелив до предела, и постепенно им овладевало все большее нетерпение. Он то и дело требовал, чтобы художник пустил его к себе наверх и показал свою работу. Но и Микеланджело не любил, чтобы ему мешали, поэтому не пускал Юлия II. Иногда папа проникал в капеллу тайком, и тогда Микеланджело бросал сверху доски, которые обращали в бегство взбешенного старика. Папа хотел безотлагательно разделить со всеми свое удивление и восхищение, и напрасно Микеланджело заверял его, что еще не совсем окончил работу. Юлий II ничего не хотел слышать, и не успела еще улечься пыль от разобранных лесов, как 1 ноября 1509 года капелла была открыта.

Весь Рим бросился сюда, все в немом восторге, не исключая бывших завистников и соперников, смиренно склонили головы перед великим гением. Сам папа торжественно отслужил в капелле обедню,

где на собравшихся восторженных зрителей смотрели с купола могучие образы библейских пророков и сивилл, Творца в трех моментах создания мира и первых людей, Ноя, патриархов и целого ряда других лиц, причем каждый из них был, словно красивой рамой, окружен особым орнаментом. Успех был громадный, а злые намерения Браманте только послужили к большей славе Микеланджело.

По прошествии некоторого времени Микеланджело принялся за роспись второй части свода — более обширной. И на этот раз нетерпение папы было столь велико, что он едва не поссорился с Буонаротти. Микеланджело хотел на несколько дней съездить в родную Флоренцию и пошел просить у папы денег. Но тот спросил:

- Когда же ты окончишь мне капеллу?

- Как успею! — ответил Микеланджело.

- Да я сброшу тебя с подмостков! — воскликнул вспыльчивый папа и дотронулся до него своим посохом.

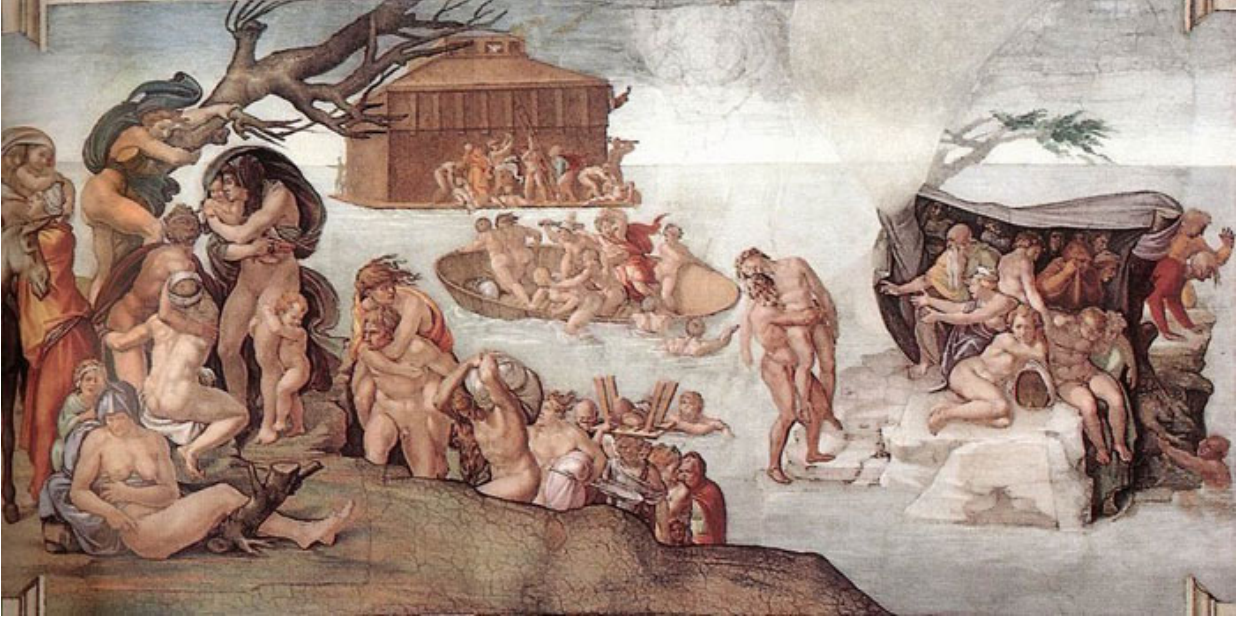
И тогда Микеланджело вернулся домой, привел в порядок свои дела и только приготовился уехать, как папа прислал к нему своего любимца Аккурзио с извинениями и пятьюстами дукатами.

- Не мешало бы прибавить фигурам позолоты, — сказал папа, — а то моя капелла покажется очень бедной.

- Те, кого я написал тут, — возразил Микеланджело, — были все люди бедные.

И никаких изменений вносить не стал.

«Потоп» является первой композицией, выполненной художником на потолке Сикстинской капеллы.



Главной идеей «Потопа» является не всемирная катастрофа, а человек со всеми его сильными и слабыми сторонами. Он показан в бесплодной борьбе со смертью, которая обрушивается на него проливным дождем с хмурого неба. Вся земля покрыта водой, только гребни гор, как маленькие островки, виднеются среди безбрежного океана. Измученные и объятые ужасом люди с пожитками поднимаются на вершину одного из таких островков в надежде на спасение. Среди них мужчины, женщины и дети. Вот жених на руках несет испуганную невесту; мать, держа на руках малыша, пытается укрыть его от разбушевавшейся стихии; рядом обезумевший от страха юноша, надеясь уцелеть, карабкается на гнущееся под порывами ветра дерево. Среди безбрежного моря воды обезумевшие и озверевшие люди борются за место в уже переполненной лодке. Справа на скале группа беженцев пытается укрыться от ливня под большим куском холста. В этой группе тоже все по-разному реагируют на происходящее. Муж с женой с покорностью смотрят на подступающую к их ногам воду; юноша, облокотившийся на бочонок, нашел забвение в вине; старик и женщина протягивают руки, чтобы помочь мужчине, несущему на своих плечах безжизненное тело сына. Вдали виден ковчег, вокруг него тоже бушуют страсти: обезумевшие от страха люди стучат в него кулаками, взывая о помощи и прося пустить их. Микеланджело изображает всех этих людей перед лицом приближающейся смерти, показывая их поведение в зависимости от их душевных сил и качеств. Несмотря на драматичность сюжета, фреска эта не оставляет чувство

безнадежности и безысходности, и у зрителя как будто еще остается надежда на спасение отчаявшихся людей.

А дальше расположена фреска «Сотворение Адама», которую некоторые искусствоведы считают едва ли не самой прекрасной композицией всей росписи. (*«И сотворил Бог человека по образу своему, по образу Божью сотворил его»* («Книга Бытия», I, 27).



Об этом шедевре искусствовед В.Н. Лазарев писал: «Отправляясь от библейского текста, художник дает совершенно новое претворение. По бесконечному космическому пространству летит Бог-Отец, окруженный ангелами. Позади него развевается огромный, надутый, как парус, плащ, позволивший охватить все фигуры замкнутой силуэтной линией. Плавный полет Творца подчеркнут спокойно скрещенными ногами. Его правая рука, дающая жизнь неодушевленной материи, вытянута. Она почти вплотную прикасается к руке Адама, чье лежащее на земле тело постепенно приходит в движение. Эти две руки, между которыми как бы пробегает электрическая искра, оставляют незабываемое впечатление... Расположив фигуру Адама на покатой поверхности, художник как бы создает у зрителя иллюзию, будто фигура покоится на самом краю земли, за которой начинается

бесконечное мировое пространство. И поэтому вдвойне выразительны эти две протянутые навстречу друг другу руки, символизирующие мир земной и мир астральный. И здесь Микеланджело великолепно использует просвет между фигурами, без которого не было бы ощущения безграничного пространства. В образе Адама художник воплотил свой идеал мужского тела, хорошо развитого, сильного и в то же время гибкого».

Во фреске «Отделение света от тьмы» Микеланджело наделяет Бога Саваофа, борющегося с хаосом, собственной творческой страстью...



А потом последовали фрески с библейскими пророками:



«Пророк Исайя»



«Пророк Захария»



«Пророк Иона»

и другие), а также мифологическими сивиллами:



«Дельфийская сивилла»



«Эритрейская сивилла»

и другие.

Десятки, сотни тысяч страниц написаны на множестве языков о фресках сикстинского потолка. Несметны толкования смысла, который Микеланджело хотел вложить в свои образы. Что представляли они собой по замыслу этого титана эпохи Возрождения? Некоторые

исследователи полагают, что это — новое, чисто микеланджеловское толкование Библии, другие видят в его образах новое осмысление «Божественной комедии» Данте, третьи находят в них живописную поэму о восхождении человека от скотского состояния (фреска «Опьянение Ноя»)



до божественного совершенства...

Все это правильно, но ни одно толкование не исчерпывает полностью содержания знаменитых фресок Сикстинской капеллы.

СТРАШНЫЙ СУД

Микеланджело



Со смертью папы Юлия II Микеланджело потерял своего покровителя, покинул Рим и вернулся во Флоренцию, где на несколько

лет забросил живопись и скульптуру. Новым папой был избран представитель рода Медичи — Климент VII. Во время его понтификатства войска испанского короля Карла V в мае 1527 года захватили и разгромили Рим. Когда весть об этом дошла до Флоренции, Медичи были оттуда изгнаны и была вновь восстановлена республика. Папа же, прежде всего соблюдая интересы своей семьи, срочно примирился с испанцами и подошел к Флоренции, осада которой длилась 11 месяцев. Вынужденная защищаться, Флоренция начала строить форты и башни, для возведения которых Микеланджело рисует планы. Не отказывается он от участия и в самой войне. Это было тяжелое время для Флоренции, да и для всей Италии. Взаимные распри, убийства, преступления отравляли души людские, и тяжело было жить на свете. Когда же Флоренция пала, папа Климент VII объявил, что забудет об участии скульптора в обороне города в том случае, если Микеланджело немедленно возобновит работы в усыпальнице Медичи при церкви Сан-Лоренцо. Испытывая постоянный страх за участь своей семьи и за свою жизнь, Микеланджело вынужден был на это согласиться. А потом папа Климент VII пожелал, чтобы Микеланджело заново расписал алтарную стену Сикстинской капеллы сценами «Страшного суда».

В 1534 году, почти через четверть века после окончания росписи сикстинского плафона, скульптор приступает к работе над одной из самых грандиозных фресок за всю историю мировой живописи.

Когда Микеланджело свыкся с мыслью, что все-таки придется писать «Страшный суд», когда он очутился наедине с гигантской белой стеной, в которую должен был вдохнуть жизнь, он принялся за работу, хотя в то время был уже далеко не молод. В свои 60 лет он выглядел дряхлым стариком — сморщившимся, сгорбленным, усталым. У него ломило суставы, болели зубы, донимали мигрени и невралгия. Шесть лет понадобилось великому мастеру, чтобы завершить свое творение.

Как и прежде, новый папа, потеряв терпение, явился в капеллу. Вместе с ним пришел и церемониймейстер Бьяджо да Чезена. Ему очень не понравился «Страшный суд», и он принялся яростно доказывать папе, что Микеланджело поступает неверно, что картина получается непристойная. Выслушав все это, Микеланджело тут же, по горячим следам, нарисовал судью душ Миноса в образе Бьяджо с

ослиными ушами. Да Чезена бросился жаловаться папе, но тот не помог ему. Так Чезена и остался в аду.

Сколько их было уже — полотен, живописующих силу Бога и ничтожность человека, тщетную суету человеческих помыслов и деяний. Микеланджело верил в Бога, но он верил и в свободную мысль человека, в его физическую мощь и красоту. Сцену «Страшного суда» художник трактует как вселенскую, всечеловеческую катастрофу. В этой огромной по масштабу и грандиозной по замыслу фреске нет (да и не могло быть) образов жизнеутверждающей силы, подобных тем, которые были созданы при росписи плафона Сикстинской капеллы. Если раньше творчество Микеланджело было проникнуто верой в человека, верой в то, что он является творцом своей судьбы, то теперь, расписывая алтарную стену, художник показывает человека беспомощным перед лицом этой судьбы.

Не сразу охватишь взглядом этих бесчисленных персонажей, так и кажется, что во фреске все в движении. Здесь и толпы грешников, которых в неистовом сплетении их тел волокут в подземелье ада; и возносящиеся к небу ликующие праведники; и сонмы ангелов и архангелов; и перевозчик душ через подземную реку Харон, и вершащий свой гневный суд Христос, и пугливо прижавшаяся к нему Дева Мария. Люди, их поступки и дела, их мысли и страсти — вот что было главным в картине. В толпе низвергаемых грешников оказался и папа Николай III — тот самый, что разрешил продажу церковных должностей.

Микеланджело изобразил всех персонажей нагими, и в этом был глубокий расчет великого мастера. В телесном, в бесконечном разнообразии человеческих поз он, так умевший передавать движения души, через человека и посредством человека изображал всю огромную психологическую гамму обуревавших их чувств. Но изображать нагими Бога и апостолов — для этого в те времена нужна была великая смелость. Кроме того, понимание «Страшного суда» как трагедии вселенского бытия было недоступно современникам Микеланджело. Это видно из переписки венецианского литератора и памфлетиста Пьетро Аретино с художником. Аретино хотел видеть в «Страшном суде» традиционную средневековую трактовку, то есть изображение Антихриста. Он хотел видеть вихри стихий — огня, воздуха, воды, земли, лики звезд, луны, солнца. Христос, по его мнению, должен был

быть во главе сонма ангелов, в то время как у Микеланджело главный герой — человек. Поэтому Микеланджело и ответил, что описание Аретино доставило ему огорчение и изобразить его он не может. Через несколько веков исследователь итальянского искусства Дворжак, который тоже не воспринимал «Страшный суд» как космическую катастрофу, видел в гигантских изображениях только «ветром закрученную пыль».

Центром композиции является фигура Иисуса Христа, единственно устойчивая и не поддающаяся вихрю движения действующих лиц.



Лицо Христа непроницаемо, в карающий жест его руки вложено столько силы и мощи, что он истолковывается только как жест возмездия. В смятении отвернулась Мария, не в силах ничего сделать для спасения человечества. В грозных взглядах апостолов, тесной толпой подступающих к Христу с орудиями пыток в руках, тоже выражено лишь требование возмездия и наказания грешников.

Искусствовед В.Н. Лазарев писал о «Страшном суде»: «Здесь ангелов не отличить от святых, грешников от праведников, мужчин от

женщин. Всех их увлекает один неумолимый поток движения, все они извиваются и корчатся от охватившего их страха и ужаса... Чем внимательнее вглядываешься в общую композицию фрески, тем настойчивее рождается ощущение, будто перед тобой огромное вращающееся колесо фортуны, вовлекающее в свой стремительный бег все новые и новые человеческие жизни, ни одна из которых не может избежать фатума. В таком толковании космической катастрофы уже не остается места для героя и героического деяния, не остается места и для милосердия. Недаром Мария не просит Христа о прощении, а пугливо к нему прижимается, обуреваемая страхом перед разбушевавшейся стихией... По-прежнему Микеланджело изображает мощные фигуры с мужественными лицами, с широкими плечами, с хорошо развитым торсом, с мускулистыми конечностями. Но эти великаны уже не в силах противоборствовать судьбе. Поэтому искажены гримасами их лица, поэтому так безнадежны все их, даже самые энергичные, движения, напряженные и конвульсивные».

В последний октябрьский день 1541 года высшее духовенство и приглашенные миряне собрались в Сикстинской капелле, чтобы присутствовать при открытии новой фрески алтарной стены. Напряженное ожидание и потрясение увиденным были столь велики, а всеобщее нервное возбуждение так накалило атмосферу, что папа (уже Павел III Фарнезе) с благоговейным ужасом упал перед фреской на колени, умоляя Бога не вспоминать о его грехах в день Страшного суда.

«Страшный суд» Микеланджело вызвал яростные споры как среди его поклонников, так и среди противников. Еще при жизни художника папа Павел IV, который весьма неодобрительно относился к «Страшному суду», будучи еще кардиналом Карафрой, вообще хотел уничтожить фреску, но потом решил «одеть» всех персонажей и приказал обнаженные тела записать драпировкой. Когда Микеланджело узнал об этом, он сказал «Передайте папе, что это дело маленькое и уладить его легко. Пусть он мир приведет в пристойный вид, а с картинами это можно сделать быстро». Понял ли папа всю глубину иронической колкости Микеланджело, но соответствующее приказание он отдал. И вновь в Сикстинской капелле были сооружены строительные леса, на которые с красками и кистями взобрался живописец Даниеле да Вольтерра. Он трудился долго и усердно, ведь предстояло пририсовать немало всевозможных драпировок. За свою

работу он еще при жизни получил прозвище «брачетоне», которое буквально означает «оштаненный», «исподнишник». С этим прозвищем его имя навсегда осталось связанным в истории.

В 1596 году другой папа (Климент VIII) хотел вообще сбить весь «Страшный суд». Только заступничеством художников из Римской академии Святого Луки удалось убедить папу не совершать столь варварского акта.

Долго еще продолжались злоключения «Страшного суда», которые нанесли фреске большой урон. Из-за них пострадала гармония красок и линий.

Прошли века, забылись имена хулителей и врагов великого Буонаротти, а нетленные фрески его остаются вечными. «Страшный суд» и поныне восхищает людей. Это - замечательная картина, против которой оказались бессильны глупость, лицемерие и ханжество людское.

САД РАДОСТЕЙ ЗЕМНЫХ

Иероним Босх



«Он встал, пошел дальше, взволнованно повторяя стихи, остановился перед темноватым квадратом, по которому в хаотичном беспорядке разбросаны были странные фигуры фантастически смешанных форм человеческое соединялось с птичьим и звериным, треугольник с лицом, вписанным в него, шел на двух ногах. Произвол художника разорвал, разъединил знакомое существующее на части и комически дерзко связал эти части в невозможное, уродливое. Самгин постоял перед картиной минуты три и вдруг почувствовал, что она внушает желание повторить работу художника, — снова разбить его фигуры на части и снова соединить их, но уже так, как захотел бы он, Самгин. Протестуя против этого желания и недоумевая, он пошел прочь, но тотчас вернулся, чтобы узнать имя автора. «Иероним Босх» — прочитал он на тусклой, медной пластинке... Он сел в кресло и, рассматривая работу, которая как будто не определялась понятием живописи, долго пытался догадаться: что думал художник Босх, создавая из разрозненных кусков реального этот фантастический мир?»

Картина, поразившая горьковского героя, поражала и поражает до сих пор. Художественные образы нидерландского художника Иеронима Босха настолько фантастичны, настолько не укладываются в наши представления о средневековой живописи, что порой трудно представить, что картины эти написаны 500 лет назад.

«Иеронимус Босх» — это псевдоним, которым художник подписывал свои произведения, а настоящее его имя Йерун ван Акен. Известность Босха уже при жизни художника перешагнула пределы его родного Буа-ле-Дюк — небольшого бельгийского городка. Заказчиками художника были не только жители Герцогенбосха (другое название города) и городской магистрант, но и знатные испанские вельможи. Произведения Иеронима Босха любил и собирал испанский король Филипп II, одна из ранних картин художника — «Семь смертных грехов» — висела в спальне короля, а повторение «Воза сена» — над рабочим столом. Спрос на произведения нидерландского живописца был столь велик, что в его мастерской изготавливались многочисленные копии его произведений. Чтобы посмотреть произведения прославленного мастера, в Герцогенбосх приезжали художники и любители искусства из разных стран. В 1508 году его посетил Лукас Кранах и скопировал триптих Босха «Страшный суд». Однако впоследствии, как это часто случается, Босха забыли, и только во второй половине XIX века его картины извлекли из запасников картинных галерей. Но для историков искусства И. Босх оказался очень трудным художником, даже и сейчас нет установившейся точки зрения на трактовку сюжетов и отдельных образов его картин.

Для средневековых художников (как и для их зрителей) все предметы и явления имели символическое значение, каждый предмет получал свое символическое истолкование на основе текстов Библии. Так, например, исходя из фразы: «Слово Божие сильно, как лев», — льва считали символом всемогущества христианской веры, потому фигуры львов украшают порталы многих романских соборов во Франции, а в Италии скульпторы XIII—XIV веков ставили львов у подножия церковных кафедр. Творчество Босха, может быть, еще и потому затруднено в наше время для непосредственного восприятия, что художник, помимо традиционных средневековых символов (всем известных), использовал и другую символику — менее изученную и трудно поддающуюся расшифровке.

Художественный язык Босха никогда не укладывался целиком и полностью в средневековые символические толкования. Художник часто употреблял определенные символы в значении, обратном общепринятому, а также изобретал новые символы. Может быть, потому его и называли «мрачным фантастом», «почетным профессором кошмаров», однако современные сюрреалисты видели в Босхе своего духовного отца и предтечу.

Вот, например, одна из таких сцен. Любовная пара уединилась в прозрачном пузыре. Чуть выше молодой человек обнимает огромную сову, правее пузыря посередине бассейна, в воде, другой мужчина стоит на голове, широко расставив ноги, между которыми птицы свили гнездо. Неподалеку от него юноша, высунувшийся со своей возлюбленной из розового полого яблока, кормит чудовищной виноградной гроздью людей, стоящих по шею в воде.



Это «Сад радостей земных» — одна из самых известных картин Иеронима Босха.

Свой триптих «Сад радостей земных», или «Сад наслаждений» (его часто называют самым «босховским» произведением), Иероним Босх создал в 1503 году, и в нем его своеобразное видение мира проявилось в полной мере. Название картине дано уже в современной литературе, а во второй половине XVI века, когда она попала в собственность короля Филиппа II, ее называли «Многообразие мира», в XVII веке у нее было название «Тщеславие и слава».

На левой стороне этого триптиха изображен Рай, на правой — Ад, а между ними помещался образ земного бытия. Левая сторона «Сада наслаждений» изображает сцену «Сотворения Евы», а сам Рай блестит и переливается яркими, сверкающими красками.



На фоне фантастического пейзажа Рая, заполненного разнообразными животными и растениями, мастер показывает пробуждающегося Адама. Только что проснувшийся Адам приподнимается с земли и в изумлении смотрит на Еву, которую ему показывает Бог. Известный искусствовед Ш. де Тольнай отмечает, что удивленный взгляд, который Адам бросает на первую женщину, — это уже шаг на пути к греху. А Ева, извлеченная из ребра Адама, — это не просто женщина, а еще и орудие соращения. Противоречие между спокойным и безгрешным мужчиной и несущей в себе семена греха женщиной воспроизводится и в окружающей их природе. Выросшая на загадочной оранжевой скале чахлая пальма диагонально противоположна пальме цветущей. Несколько происшествий отбрасывают мрачную тень и на мирную жизнь животных: лев пожирает оленя, дикий вепрь преследует загадочного зверя. И над всем этим возвышается источник Жизни — гибрид растения и мраморной скалы, парящая готическая конструкция, установленная на темно-синих камнях небольшого острова. На самом верху ее — пока еще едва заметный полумесяц, но уже изнутри ее выглядывает, подобно червяку, сова — вестник несчастья.

Центральная часть триптиха — собственно «Сад радостей земных» — изображает грандиозный ландшафт, покрытый обнаженными фигурами мужчин и женщин. С человеческими фигурами смешались звери неестественных пропорций, птицы, рыбы, бабочки, водоросли, огромные цветы и фрукты.



В композиции «Сада радостей земных» выделяются три плана: на первом плане показаны «различные радости», второй занят кавалькадой многочисленных всадников, которые едут на разнообразных животных, третий (самый дальний) венчается голубым небом, где люди летают на крылатых рыбах и с помощью собственных крыльев. Казалось бы, что на фоне такого пейзажа ничто не может быть целомудреннее любовных игр человеческих пар. Но, подобно психоанализу (врач-психиатр Р. Хайкин предлагал даже провести психопатологический анализ творчества И. Босха), сонники того времени приоткрывают подлинное значение этих земных наслаждений: вишни, земляника, клубника и виноград, с такой радостью поедаемые людьми, символизируют греховную сексуальность, лишенную света божественной любви; лодка-яблоко, в которой уединяются любовники, формой напоминает женскую грудь; птицы становятся олицетворением похоти и разврата, рыба — символом беспокойного вожделения, раковина является женским началом. В нижней части картины молодой человек обнял

огромную земляничину. Смысл этого образа станет нам понятен, если мы вспомним, что в западноевропейском искусстве земляничина служила символом чистоты и девственности. Сцена с виноградной гроздью в бассейне — это причастие, а гигантский пеликан, подцепивший на длинный клюв вишню (символ чувственности) дразнит ею людей, сидящих в бутоне фантастического цветка. Сам пеликан символизирует любовь к ближнему. Символам христианского искусства художник часто придает конкретно чувственное звучание, низводя их в материально-телесный план.

Иероним Босх создает поражающий воображение мир эфемерных желаний и чувственных удовольствий: алоэ вливается в обнаженную плоть, коралл прочно захватывает тела, раковина захлопывается и превращает любовную пару в своих пленников. В башне Прелюбодеяния, которая поднимается из озера Похоти и желто-оранжевые стены которой сверкают подобно кристаллу, обманутые мужья спят среди рогов. Стеклянная сфера стального цвета, в которой предаются ласкам любовники, увенчана короной из полумесяца и розовым мрамором рогов. Сфера и стеклянный колокол, укрывающий трех грешников, иллюстрируют голландскую пословицу. «Счастье и стекло — как они недолговечны!». А еще они являются символами еретической природы греха и тех опасностей, которые он несет в мир.

Правая створка триптиха — Ад — темная, мрачная, тревожная, с отдельными вспышками света, пронзающими ночную мглу, и с грешниками, которых мучают какими-то гигантскими музыкальными инструментами.



В центре Ада находится огромная фигура сатаны, это своего рода «гид» по Аду — главный «рассказчик» с мертвенно-бледным лицом и иронической улыбкой на тонких губах. Его ноги — это полые стволы деревьев, и опираются они на два судна. Тело сатаны — это вскрытая яичная скорлупа, на полях его шляпы демоны и ведьмы то ли гуляют, то ли танцуют с грешными душами... Или водят вокруг огромной волынки (символ мужского начала) людей, повинных в противоестественном грехе. Вокруг властителя Ада происходит наказание грехов: одного грешника распяли, пронзив его струнами арфы; рядом с ним

краснотелый демон проводит спевку адского оркестра по нотам, написанным на ягодицах другого грешника. В высоком кресле сидит демон, карающий обжор и чревоугодников. Ноги свои он засунул в пивные кувшины, а на его птичью голову надет котелок. И наказывает он грешников, пожирая их.

Створка Ада представляет собой третью стадию грехопадения, когда сама земля превратилась в ад. Предметы, ранее служившие греху, теперь превратились в орудия наказания. Эти химеры нечистой совести обладают всеми специфическими значениями сексуальных символов сновидений. Заяц (на картине он превосходит своим размером человека) в христианстве был символом бессмертия души. У Босха он играет на рожке и опускает грешника головой вниз в адский костер. Гигантские уши служат предзнаменованием несчастья. Огромный ключ, прикрепленный к древку монахом, выдает стремление последнего к браку, запрещенному для представителей духовенства. Внутри монстра находится таверна, над которой развевается знамя — все та же волынка. В некотором отдалении сидит в состоянии меланхолии человек, склонившийся над хаосом. Если в нем увидеть черты самого Иеронима Босха, то вся картина может предстать перед зрителем в ином свете: художник сам выдумал этот кошмар, все эти агонии и муки совершаются в его душе. На этом настаивают некоторые историки искусства, например упоминавшийся уже Ш. де Тольнай. Однако Босх был глубоко религиозным человеком, и о том, чтобы поместить себя в Аду, он и помыслить не мог. Скорее всего художника следует искать среди тех образов, которые несут на его картинах Свет и Добро, недаром он принадлежал к Братству Богородицы.

Нашим современникам действия персонажей «Сада наслаждений» во многом непонятны, но для современников Босха (как уже указывалось выше) они были наполнены глубоким символическим смыслом. Его картины (в том числе и «Сад радостей земных») часто устрашают зрителя противоестественной совместимостью в одном персонаже человеческого и звериного, живого и мертвого, и одновременно они могут забавлять. Его персонажи похожи на кошмарные образы Апокалипсиса и в то же время — на веселых чертей карнавала. Однако при всем множестве толкований смысла «Сада радостей земных» ни одно из них не может полностью охватить все образы картины.

СИКСТИНСКАЯ МАДОННА

Рафаэль



Рафаэль был счастливым художником. Поглощенный обилием почетных и грандиозных заказов, прославляемый своими почитателями, он работал быстро и радостно. Никогда творчество не

было для него горькой мукой. Современные Рафаэлю гуманисты считали, что для того, чтобы быть понятными народу, поэт должен изъясняться на языке «vulgarе». В тех же целях некоторые художники Возрождения обращались к старинным народным преданиям и расцвечивали их красками своего воображения. На картине Рафаэля явление Мадонны умершему папе Юлию II превратилось в явление ее людям, о котором и рассказывалось в старинных сказаниях. В таких легендах находили свое выражение чаяния народа о справедливости, желание и потребность простых людей представить небесную царицу и покровительницу в непосредственной близости. Однако Рафаэль не ограничился только пересказом средневековой легенды.

В истории создания самого знаменитого произведения Рафаэля до сих пор многое окутано тайной. Некоторые искусствоведы считают, что его Мария почти лишилась ореола святости. На голове ее не мерцает корона, за ней не держат парчовых тканей. Наоборот, на ней покрывало и плащ из гладкой ткани, ноги ее босы, и в сущности это простая женщина. Недаром многим бросалось в глаза, что и младенца она держит так, как обычно держат их крестьянки. Но эту босоногую женщину встречают, как царицу — владычицу небесную. Папа Сикст снял перед ней тиару и бережно поставил ее в углу. Земной владыка, как волхвы перед рождественскими яслями, обнажил свой лоб, и перед зрителем предстает почти дрожащий от волнения старичок. Другие исследователи полагают, что в этой торжественной Мадонне, наоборот, нет ничего земного. Это божество, облеченное в человеческую форму. Лицо ее еще напоминает знакомые черты Форнарины, но черты преобразованные. Окруженная сонмом ангелов, стоя на облаках, Мадонна представляет миру своего божественного Сына.

Разные поколения, разные люди усматривали в «Сикстинской мадонне» каждый свое. Одни видели в ней только религиозное содержание, другие - скрытую в ней нравственную философию, третьи ценили в ней художественное совершенство. Но три этих аспекта неотделимы друг от друга.

«Сикстинскую мадонну» Рафаэль создал около 1516 года. К этому времени им было написано уже много картин с изображением Богоматери. Совсем молодым Рафаэль прославился как удивительный мастер и несравненный поэт образа Мадонны. В петербургском Эрмитаже хранится «Мадонна Конестабиле», которую создал

семнадцатилетний художник. В Галерее Питти находится его «Мадонна в кресле», в Музее Прадо — «Мадонна с рыбой», в Ватиканской пинакотеке — «Мадонна дель Фолиньо», другие мадонны стали сокровищами других музеев. Но когда пришло время написать главное свое произведение, Рафаэль оставил ученикам своим многочисленные работы в Ватиканском дворце, чтобы собственноручно написать для монастырской церкви Святого Сикста в далекой Пьяченце запрестольный образ. Алтарные образы писались тогда на доске, но эту свою мадонну Рафаэль написал на холсте.

Сначала «Сикстинская мадонна» находилась в полукруглом хоре монастырской церкви (ныне не существующем), и возвышающаяся фигура Богоматери издали казалась парящей в воздухе. В 1754 году картина была приобретена королем Августом III Саксонским и привезена в его дрезденскую резиденцию. Двор саксонских курфюрстов заплатил за нее 20 000 цехинов — немалую по тем временам сумму. И теперь, когда посетители знаменитой Галереи ближе подходят к картине, их сильнее охватывает новое впечатление. Богоматерь уже не парит в воздухе, а как бы идет навстречу вам. Парапет внизу картины — единственная преграда, которая отделяет мир земной от мира небесного. Как наяву раздвинулся в стороны зеленый занавес, и Мария с божественным сыном на руках является вашему взору.

Она идет, и чудится, что вот сейчас Богоматерь перешагнет парапет и ступит на землю, но мгновение это длится вечно. Мадонна остается неподвижной, всегда готовой спуститься и всегда недоступной. В картине нет ни земли, ни неба, нет привычного пейзажа или архитектурной декорации в глубине. Все свободное пространство между фигурами заполнено облаками, более сгущенными и темными внизу, более прозрачными и лучезарными вверху. Грузная старческая фигура святого Сикста, утопающая в тяжелых складках золототканого папского облачения, застыла в торжественном поклонении. Его протянутая к нам рука красноречиво подчеркивает главную идею картины — явление Богоматери людям. С другой стороны склонилась святая Варвара, и обе фигуры словно поддерживают Марию, образуя вокруг нее замкнутый круг. Эти фигуры некоторые называют вспомогательными, второстепенными, но если убрать их (хотя бы только мысленно) или даже чуть изменить их положение в

пространстве, — сразу разрушится гармония целого. Изменятся смысл всей картины и сам образ Марии. Благоговейно и нежно Мадонна прижимает к груди сына, сидящего у нее на руках. Ни мать, ни дитя нельзя представить отдельно друг от друга, их существование возможно только в нерасторжимом единстве. Мария — заступница человеческая — несет навстречу людям своего сына. В ее одиноком шествии выражена вся та скорбная и трагическая жертвенность, на которую обречена Богоматерь.

Мир «Сикстинской мадонны» необычайно сложен, хотя, на первый взгляд, в картине ничто не предвещает беды. И, однако, зрителя преследует ощущение надвигающейся тревоги. Поет сладкоголосый хор ангелов, заполнивших небо (фон холста) и славящих Марию. Не отрывает восторженного взора от Богоматери коленопреклоненный Сикст, смиренно опустила очи святая Варвара. Кажется, ничто не угрожает покою Марии и ее сына. Но бегут-бегут тревожные тени по складкам одежд и драпировок. Клубятся облака под ногами Мадонны, само сияние, окружающее ее и богомладенца, сулит бурю. Все взоры действующих лиц картины направлены в разные стороны, и только Мария с божественным младенцем смотрят на нас.

Рафаэль изобразил на своем полотне чудесное видение и совершил, казалось бы, невозможное. Вся картина полна внутреннего движения, озарена трепетным светом, как будто таинственное свечение излучает сам холст. Свет этот то еле брезжит, то сияет, то почти сверкает. И это предгрозовое состояние отражается на лице младенца Христа, его лик полон тревоги. Он словно видит зарницы надвигающейся грозы, в его недетски суровых глазах виден отблеск далеких бед, ибо «не мир принес Я вам, но меч...». Он приник к материнской груди, но беспокойно всматривается в мир. Русский поэт Н. Огарев говорил о Рафаэле: «Как он понял этого ребенка, грустного и задумчивого, который предчувствует свою великую будущность».

Рассказывают, что «Сикстинскую мадонну» Рафаэль писал в то время, когда сам переживал тяжелое горе. И потому всю свою печаль вложил в божественное лицо своей Мадонны — наисовершеннейшее воплощение идеала в христианстве. Он создал самый прекрасный образ Богоматери, соединив в нем черты высшей религиозной идеальности с высшей человечностью.

«Сикстинской мадонной» давно восхищаются, и о ней сказано много прекрасных слов. А в прошлом веке русские писатели и художники, как на паломничество, отправлялись в Дрезден — к «Сикстинской мадонне». Они видели в ней не только совершенное произведение искусства, но и высшую меру человеческого благородства. В.А. Жуковский говорит о «Сикстинской мадонне» как о воплощенном чуде, как поэтическом откровении и признает, что создана она не для глаз, а для души: «Это не картина, а видение; чем дольше глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобой что-то неестественное происходит... И это не обман воображения: оно не обольщено здесь ни живостью красок, ни блеском наружным. Здесь душа живописца, без всяких хитростей искусства, но с удивительной легкостью и простотою передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось». А.С. Пушкин знал картину по гравюрному воспроизведению, и она произвела на него очень сильное впечатление. Поэт неоднократно вспоминал о рафаэлевском шедевре, и, воспевая задумчивые глаза застенчивой красавицы, он уподобляет ее ангелу Рафаэля. Самым восторженным почитателем «Сикстинской мадонны» среди русских писателей был Ф.М. Достоевский. Однажды он горячо возмущался, когда в его присутствии некий художник профессиональным языком стал разбирать художественные достоинства картины. Многие герои романов писателя характеризуются через их отношение к Мадонне Рафаэля. Например, в духовном развитии Аркадия («Подросток») глубокий след оставляет увиденная им гравюра с изображением Мадонны. Жена губернатора Юлия Михайловна («Бесы») два часа провела перед картиной, но, как дама светская, ничего в ней не поняла. Степан Трофимович, наоборот, чувствует настоятельную потребность писать об этом шедевре, но ему так и не суждено было выполнить свое намерение. Свидригайлов («Преступление и наказание») вспоминает лицо Мадонны, которую он именует «скорбной юродивой», и это высказывание позволяет читателю увидеть всю глубину его нравственного падения.

«Сикстинскую мадонну» внимательно изучали и русские художники. Карл Брюллов восхищался: «Чем больше смотришь, тем больше чувствуешь непостижимость сих красот: каждая черта обдумана, преисполнена выражения грации, соединена со строжайшим стилем». А. Иванов копировал ее и мучался от сознания своей

неспособности уловить ее главное обаяние. Крамской в письме жене признавался, что лишь в оригинале заметил многое такое, что не заметно ни в одной из копий. Особенно занимал его общечеловеческий смысл создания Рафаэля: «Это что-то действительно почти невозможное... Была ли в действительности Мария такая, какую она здесь изображена, этого никто никогда не знал и, разумеется, не знает, за исключением современников ее, которые, впрочем, ничего нам хорошего о ней не говорят. Но такую, по крайней мере, создали ее религиозные чувства и верования человечества... Мадонна Рафаэля действительно произведение великое и действительно вечное, даже и тогда, когда человечество перестанет верить, когда научные изыскания... откроют действительно исторические черты обоих этих лиц (*т.е. Иисуса Христа и Марии*)... и тогда картина не потеряет своей цены, а только изменится ее роль».

...А в годы Второй мировой войны человечество навсегда могло бы потерять шедевр Рафаэля. Перед своим крахом гитлеровцы спрятали картины знаменитой Дрезденской галереи в сырых известняковых шахтах и готовы были вообще взорвать и уничтожить бесценные сокровища, лишь бы те не попали в руки русских. Но по приказу советского командования солдаты Первого Украинского фронта два месяца вели поиск величайших шедевров Галереи. «Сикстинская Мадонна» великого Рафаэля находилась в ящике, который был сделан из тонких, но прочных и хорошо обработанных планок. На дне ящика был укреплен толстый картон, а внутри ящика — рамка, обитая войлоком, на которой и покоилась картина. Но в дни войны ящик не мог служить надежной защитой. В одно мгновение он мог вспыхнуть, и... Когда ящик открыли, перед людьми предстала, широко раскрыв лучезарные глаза, женщина дивной, неземной красоты с божественным младенцем на руках. И советские солдаты и офицеры, несколько лет шагавшие тяжелыми дорогами войны, сняли перед ней фуражки и пилотки...

ДИНАРИЙ КЕСАРЯ

Тициан



Тициан Вечелли уже на десятом году жизни начал пробовать свои силы в живописи. Рисуя, он искал прежде всего живые, золотистые, солнечные краски. Он рисовал иначе, чем другие — знаменитые и

признанные — художники, и поэтому один из уважаемых и известных тогда в Венеции живописцев сказал маленькому Тициану страшные слова: "У тебя нет таланта". С таким роковым определением начал Тициан свою художественную жизнь.

Теперь все искусствоведы единодушно утверждают, что Тициан, бесспорно, стоит во главе венецианской школы живописи. Истина, свежесть, прозрачность его чудных красок несравненны настолько, что в колорите его не превзошел ни один живописец мира. Алхимиком красок называют Тициана, а картины его именуют розовым жемчугом с дымно-золотистыми отливами. Как растения и цветы, произрастают на людях в его картинах сверкающие одеяния. Французский писатель Стендаль называл 20 оттенков желтого в тициановской картине с апельсинами.

Слияние оттенков, удивительная верность в переходе тонов, неподражаемое искусство накладывать краски ставят Тициана на высоту совершенства. Тайна его колорита до сих пор остается почти необъяснимой. Напрасно пытались подвергать краски химическому разложению, для чего пожертвовали даже несколькими его бесценными произведениями. Анализ дал самые обыкновенные результаты, и тайна его колорита так и осталась в гениальной недостижимости.

В 1516—1518 годы по заказу феррарского герцога Альфонсо д'Эсте Тициан написал картину «Динарий кесаря», которая, возможно, украшала дверцу шкафа в одной из комнат герцогского дворца. Герцог Альфонсо д'Эсте был одной из интереснейших фигур итальянской истории XVI века. Ловкий политик, знаток военного дела, создатель лучшей в Италии артиллерии (недаром он изображен на портрете опирающимся на пушку), полновластный властитель небольшого герцогства Феррары. Он был смелым человеком не только в военном деле, если из-за политических соображений рискнул жениться на Лукреции Борджиа (дочери папы Александра VI), которая прославилась не только своими разнузданнейшими оргиями, но и ловкостью, с какой она отправляла в «лучший мир» своих мужей и бесчисленных любовников.

Как и все герцоги д'Эсте, Альфонсо I очень заботился об украшении Феррары, привлекая для работы лучших архитекторов и художников Италии. Так был привлечен и великий Тициан, выбравший

для сюжета своей картины евангельский текст, который повествует о споре Иисуса Христа с фарисеями:

Тогда фарисеи пошли и совещались как бы уловить Его на словах, и, наблюдая за Ним, подослали лукавых людей, которые, притворившись благочестивыми, уловили бы Его в каком-либо слове, чтобы предать Его начальству и власти правителя.

И посылают к нему учеников своих с иродианами.

Они же пришедши говорят Ему: Учитель! Мы знаем, что Ты справедлив и не заботишься об угождении кому-либо, ибо не смотришь ни на какое лицо, но истинно пути Божию учишь. Итак, скажи нам: как Тебе кажется, позволительно ли давать подать кесарю, или нет? Давать ли нам, или не давать?

Но Иисус, видя лукавство их, сказал: что искушаете Меня, лицемеры? Покажите Мне монету, которою платится подать. Они принесли Ему динарий.

И говорит им: чье это изображение и надпись?

Говорят Ему: кесаревы.

Тогда говорит им: итак, отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу.

Политическая мораль этой евангельской притчи сводилась к признанию независимости светской власти от церковной. Слова «Отдавайте кесарю кесарево, а Богу богово» для феррарского герцога, боровшегося с римским папой, подтверждали эту независимость. Кроме того, он избрал их в качестве девиза, который значился на феррарских монетах.

Однако смысл картины гораздо шире, и для самого Тициана это тоже было глубоко этическое произведение. Не нарушая и «буквы» евангельского текста, Тициан вносит в картину совершенно особый дух, особую идею. Эту идею он выражает в столкновении живых человеческих характеров в момент сильного психологического конфликта. Для своего произведения Тициан выбрал распространенную в Венеции форму картин с коленными фигурами. И эта форма, более чем всякая другая, сосредоточивает внимание зрителя на смысловой стороне картины.

Лица контрастируют друг с другом. Лик Спасителя написан в три четверти поворота направо и сильно освещен — лицо фарисея изображено в профиль, и на него положены глубокие тени. Уже само сближение лиц Христа и фарисея выявляет нравственный конфликт между ними во всем его напряжении. Одно лишь сопоставление тонких, благородных пальцев Спасителя с грубой, узловатой рукой фарисея дает яркое представление о различии их духовного облика. Именно цветом выявляет Тициан психологическую суть личности. Цвет тел у них тоже различен: у Спасителя оно светлое и нежное, у фарисея — грубое и коричневатое. Но прекраснее всего именно контраст тона рук: белая, нежная рука Христа выделяется на ярко-красном фоне его хламиды, рука фарисея изображена на синем фоне мантии Спасителя. Христос несет в себе всю полноту возвышенных идеалов Ренессанса и в физическом и в духовном совершенстве человека. Благородство и душевная чистота, нравственная строгость и мягкая доброта раскрыты в спокойном, полном достоинства повороте головы, чуть печальном взгляде и одухотворенных чертах лица. Образ фарисея является воплощением самых низменных черт человеческой природы: корысти, лицемерия и т.д. Этот контраст последовательно проведен Тицианом в колористическом решении картины. Синий и красный цвета одежд Христа излучают золотое сияние, в то время как белый хитон фарисея кажется безжизненным и погасшим.

Сталкивая Христа и фарисея лицом к лицу, Тициан избегает резкой прямолинейности в изображении их «поединка»: стихией цвета и света передает Тициан духовное благородство Христа над низменным коварством фарисея. Взгляды их не встречаются, хотя фарисей жадно ищет глаза Христа. Но пронизательный, слегка печальный взор Спасителя направлен мимо него...

КОННЫЙ ПОРТРЕТ КАРЛА V

Тициан



В Венеции Тициан познакомился с известным памфлетистом, драматургом и литературным критиком Пьетро Аретино. Невзирая на низкое происхождение и посредственное образование, Аретино со своим красноречием, гибким умом и манерами производил впечатление решительного, невозмутимого и самоуверенного человека. Обладавший блестящим умом и живым чувством искусства, он был в Венеции даже арбитром нравов и изящества. Без всякого сомнения, своей жизненной ловкостью и поклонением перед талантом Тициана, одновременно искренним и корыстным, он произвел на художника впечатление. На какое-то время жизнь художника (и соответственно творчество) повернули совершенно в другую сторону. П. Аретино любил шумную, веселую жизнь, и убеждения его были совсем другими, чем у Тициана. Художник забросил свои небесные видения, стал рисовать мифические сцены, прекрасных нимф и богинь, веселых фавнов и сатиров, а кроме того, принялся за портреты. Это были иные творения великого художника, но такие же совершенные, как и предыдущие. Они доставили Тициану и славу, и богатство. Король Франциск I пригласил его во Францию, Карл V не только пригласил его в Германию и Испанию, но и любезно принимал при своем дворе.

Портреты Тициана поразительны. Кажется, будто художник одновременно изображал человека внешнего и внутреннего. Никакое выражение человеческого чувства или характера не ускользало от его обаятельной кисти, поэтому и не было ни одного современного Тициану государя или вельможи, знатной дамы или просто человека с громким именем, с которых бы художник не писал портрет. Как пишет Виктор Липатов, «для полного оживления людям, изображенным на портретах, недоставало только дыхания. Девяносто портретов: дожи, герцоги, император, король, папа, прекрасные женщины, гордые и пытливые мужчины, такие как Ариосто, Якопо де Страда, Ипполито Риминальди, Парма... Они не опасались позировать Тициану! Более того, как добивались этой чести!».

Все картины и портреты Тициана знамениты, ничто посредственное не выходило из-под его кисти. В их числе и такой шедевр, как полотно «Карл V в сражении под Мюльбергом».

Император Священной Римской империи, «повелитель полумира», Карл V любил похвалиться тем, что в его владениях «никогда не заходило солнце». И это было правдой, так как, кроме германских

земель и Испании, в его империю входили Нидерланды и огромные испанские колонии в Америке. А зимой 1529—1530 годов Карл V перешел Альпы, чтобы получить корону из рук папы Климента и обсудить с ним вопросы о судьбах Южной Италии, Сицилии и Сардинии. Вскоре итальянские принцы сгруппировались вокруг двора властелина, державшего в своих руках их судьбу.

Случилось так, что и Тициан был втянут в их меркантильные политические расчеты. Герцог Гонзага вызвал его в Болонью, где Тициан был представлен императору, а его картины были высоко оценены приближенными Карла V. Они быстро поняли, что никакой другой подарок не мог быть более удачным, чем произведения знаменитого венецианца. Коллекция феррарского герцога Альфонсо д'Эсте была разорена государственным секретарем Ковасом, который не постеснялся даже потребовать портрет самого герцога, чтобы преподнести его в подарок императору.

Немногие даже из великих людей оставили после себя столько собственных портретов, сколько Карл V. Не раз немецкие мастера воспроизводили его рыжую голову, выдающуюся вперед нижнюю губу и волчью челюсть. Но до встречи с Тицианом «германский Цезарь» не встречал еще такого великого мастера, который (не изменяя правде) сумел бы так прикрасить ее, отразить во всей силе и важности образ могущественного политика и воина. Этот неутомимый владыка и честолюбец по отношению к Тициану был очень предупредителен, что приводило в изумление его придворных.

Однажды, когда Тициан рисовал портрет Карла V, из рук художника выскользнула кисть и скатилась к ногам императора. Тициан не успел даже заметить этого, а император уже наклонился, поднял кисть и любезно вручил ее художнику. Была ли оказана кому-нибудь другому на свете такая честь со стороны этого гордого и неприступного монарха? «По первому моему зову я могу кликнуть князей, графов и придворных, — сказал тогда один из могущественнейших владык своего времени, — но создать такого художника, как он, не в моих силах!»

Долгие годы жизнь Тициана была связана с судьбой этого необыкновенного человека и монарха. Художник рисовал для него портреты и картины, а в Инсбруке он начал писать картину, изображающую Карла V с семьей перед святой Троицей. Увидев это

творение, император в восторге выразил пожелание, которое многим тогда показалось странным: «Когда я умру, произведение это повелеваю нести за моим гробом». Согласно королевской воле, так и было сделано: необыкновенную картину несли за гробом (50 километров) от Мадрида до Эскориала — резиденции и усыпальницы испанских королей.

А в 1548 году Тициан был вызван императором в Аугсбург, где в то время собрался весь испанский двор и многие немецкие князья. Несмотря на свои 70 лет, художник пустился в путь через Альпы и прибыл в Аугсбург. Карл V оказал Тициану самый лестный прием, назначил его придворным художником, осыпал наградами и почестями, пожаловал ему графский титул, сделал его рыцарем «Золотой шпаги» и назначил ему пожизненную пенсию в 200 золотых дукатов ежегодно.

В Аугсбурге Тициан написал огромный конный портрет Карла V у утро перед битвой, в которой монарх одержал одну из своих самых блистательных побед. Современников Тициана этот портрет поразил своей неожиданностью: странно было видеть императора — тонкого кабинетного дипломата и меланхолика — в образе рыцаря и героя с копьем в руке, с поднятым забралом, одиноко скачущего среди полей. Но такова была воля монарха. В сражении при Мюльберге этот фанатик католичества как будто был движим каким-то экстазом: он не руководил битвой издали, сидя в носилках под защитой укреплений. Он понесся впереди своих войск на приступ и даже перешел опасный брод Эльбы, увлекая за собой своих полководцев. Этот памятный день и единственный героический поступок императора и должен был увековечить Тициан.

На портрете изображен не угрюмый, молчаливый и больной Карл V, как о нем говорится в повествованиях современников. Это и не Карл, которого изобразил тот же Тициан на портрете, находящемся теперь в Мюнхенской пинакотеке. Это не жалкая развалина, не хитроумный лукавец, не печальный «властелин вселенной», не сын безумной Иоанны и роскошного Филиппа... Это внук «последнего рыцаря» — Максимилиана, и потому Тициан изобразил на портрете отдельную вспышку, а не целый психологический характер.

Это было поразительное и наиболее смелое из всех произведений Тициана. В красноватом тумане весеннего утра, один на обширной равнине, простирающейся до холмов Эльбы, император, закованный в

чеканную и золоченую сталь, с поднятым забралом над бледным и решительным лицом, галопом выезжает из леса с обращенным вперед копьем. Как эффектно и величественно выглядит всадник! Но как страшно одинок он в этом поле. И куда устремился он на красиво гарцующем коне? Повелевающий народами, огнем и мечом карающий непокорных, обрушивающий на врагов армады войск, человек, даже ленивый жест которого мог возвысить или уничтожить, — усталый и одинокий изображен он на портрете. Зритель смотрит на его такое характерное, волевое лицо с резко выдающимся подбородком, и вдруг ясно различает во взгляде императора рассеянную грусть, какую-то внутреннюю усталость, которые передаются всей его фигуре и чудятся даже в размеренном беге коня. Его облик производит впечатление злого духа, и видение это захватывает врасплох и пугает. Даже краски портрета заключают в себе что-то зловещее, воинственное. В лице Карла V видится что-то страшное, «привиденческое»: один в поле, один в мире, один с надломленной душой. Таким понял и таким изобразил Тициан императора. Возможно, тот и сам еще не сознавал своей великой усталости, и художник показал ему его собственную душу — без прикрас.

Тициан в этом портрете не дал развернуться своей страстности, своему размаху торжественности, а сковал себя в границах требований заказчика, отнесясь к задаче с редким для себя холодом. Может быть, поэтому некоторые исследователи отмечают и портрете, и в позе императора некоторую ненатуральность, как на манекенах в арсенале старого оружия. Но психологическое проникновение Тициана достигло в этом портрете своего наивысшего предела. По уверенности художественных приемов этот портрет поразителен, по выражению характера и духа эпохи ничто не может сравниться с ним. Кажется, что сама Клио — муза Истории — водила в те дни рукой художника.

ФРЕСКИ ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

Дионисий



В одном из отдаленных районов Вологодской области, близ города Кириллова, находится древний монастырь, основанный в XIV веке московским монахом Ферапонтом. Более 600 лет назад возник он с небольших рубленых келий. Со временем к монастырю стали отходить окрестные земли. В монастырскую казну потекли денежки, на которые приобретались новые земли и деревни, а также приглашались мастера для строительства каменных крепостных стен, храмов и других зданий. Приобреталось и много книг: Ферапонтов монастырь завел огромную библиотеку, переписываемые по заказу книги рассылались отсюда по всей Руси.

В самом начале XVI века в стенах Ферапонтова монастыря появилась артель живописцев, расписавших храм Рождества Богородицы. Четыреста с лишним лет каменные стены терпеливо хранили краски фресок, надписи и память о мастерах, создавших их. Один из них — Дионисий, чье имя было прочитано учеными в начале XX века. По своему географическому расположению собор был

путевым храмом. Во времена, когда с падением Константинополя устанавливался новый торговый путь в Российское государство, собор Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре как раз и оказался на этом великом пути, проходившем через Белое море по Онеге и Шексне. Он был первым каменным собором на этом пути и был вполне пригоден для фресковой живописи. Находившийся на той же Онеге Каргополь был еще полностью рубленным городом, да и в Соловецком монастыре каменных церквей еще не было. Всю возложенную на них работу артель мастеров и подмастерьев (плотников, штукатуров, левкасчиков и др.) выполнила за два с небольшим года.

Иконография фресок Ферапонтова собора во многом не имеет precedenta в стенной росписи русских церквей. Никогда прежде, например, не встречалось изображение Иоанна Предтечи в жертвеннике, не было изображений Вселенских соборов и многого другого. Некоторые исследователи (в частности, Г. Чугунов) считают, что акафист Богородице впервые тоже появился в Ферапонтове. В греческих и южнославянских храмах изображалась обычно вся жизнь Марии, начиная от «Рождества Богородицы» и кончая ее «Успением». Акафист Богородице если и включался в роспись, то занимал обычно незначительное место где-нибудь в приделах храмов. Дионисий же создает роспись, прославляющую Марию, роспись, подобную песнопениям, какие слагали в ее честь. Конечно, Дионисий не самовольно ввел во фрески многие сюжеты, до него не изображавшиеся. Чтобы пойти на такой смелый шаг, он должен был видеть предшествующие росписи, а не только слышать о них, а видеть их он мог только на Афоне. Но решение многих евангельских сюжетов у Дионисия отличается и от афонских. Тогда еще не существовало строгих канонов, и Дионисий мог воспользоваться этим обстоятельством. Например, он самостоятельно пытался осмыслить некоторые положения христианства, в частности, о жизни Богоматери. То, что для предшествующих живописцев было основной целью, для Дионисия стало второстепенной. Главная задача для него — акафист Богородице, ее прославление, поэтому весь большой цикл росписей Рождественского храма представляется единым гимном: «Радуйся!».

Фрески, созданные Дионисием, следует рассматривать как неотъемлемую часть архитектуры самого Рождественского собора. Все его внутреннее пространство — от купола и до основания — заполнено

сияющей живописью. Дионисий охотно отдается ярким впечатлениям жизни, он может упиваться пестрыми узорами драгоценной парчи, яркими красками заморских шелков, сиянием камней-самоцветов.



«Брак в Кане Галилейской», например, представляется ему радостным пиром. Соборы и башни, которые обрамляют многочисленные сцены росписи, напоминают зрителю архитектурные памятники Москвы и Владимира. Ритмическое построение сцен, движение фигур говорят о наблюдательности и гениальном мастерстве художника, а жизненные впечатления Дионисий всегда переводит в область прекрасной и возвышенной поэзии. Даже самые обыденные персонажи — слуги, наполняющие сосуды вином, или слепые нищие, питающиеся жалким подаванием, — на фресках приобретают особое благородство и достоинство.

В центре собора, в куполе, изображен Христос-Вседержитель.



По мнению многих исследователей, этот образ напоминает «Пантократора» из Софийского собора в Новгороде, однако связь эта ощущается чисто внешне — в расположении рук и Евангелия. Сущность ферапонтова Христа-Вседержителя сильно отличается от новгородского. В Ферапонтове у Христа-Вседержителя нет той грозной и непреклонной воли, как у новгородского Пантократора.

На северной стороне собора на троне сидит Богородица, окруженная архангелами, а у подножия трона теснятся толпы смертных, воспевающих «Царицу мира». На южной стороне — сонмы певцов славят Марию, как во чреве носившую избавление пленным».



На западной стороне вместо более привычного для южнославянских храмов «Успения» изображена композиция «Страшного суда», в которой Мария прославляется как заступница всего рода человеческого. В восточном люнете храма Богородица изображена в чисто русском, национальном духе — как покровительница и защитница Русского государства. Она стоит с «покровом» в руках на фоне стен древнего Владимира, бывшего в те годы символом религиозного и политического единства Руси. Окружают Марию уже не певцы и не святые, а русские люди.



Собор был расписан Дионисием и его товарищами не только внутри, но отчасти и снаружи. На западном фасаде хорошо сохранилась фреска, которая встречала входящего в храм и давала нужное направление его мыслям и чувствам (позже в этой части собора была выстроена паперть, и роспись оказалась внутри храма).



Роспись посвящена Рождеству Богородицы и состоит из трех поясов: верхний — деисус, средний — сцены «Рождества Богородицы» и «Ласкание Марии Иоакимом и Анной», нижний — архангелы. Справа от портала изображен Гавриил, держащий в руках свиток, на котором написано «Ангел Господень нарисует имена входящих в храм».

Портальная фреска — это своего рода прелюдия к росписи собора, потому что акафист Богородице начинается именно здесь. До Дионисия другие художники сюжет «Рождества Богородицы» трактовали как чисто семейную сцену в доме Иоакима и Анны — родителей Марии. Дионисий тоже оставил жанровые подробности, продиктованные самим содержанием росписи, и в то же время его фрески резко отличаются от работ его предшественников. В среднем ярусе росписей Дионисий поместил не сцены из жизни Марии, а иллюстрации к

двадцати четырём песням акафиста Богородице. Здесь художник меньше всего был связан канонами, и из-под его кисти вышли изображения совершенно самобытные. Он не стал показывать бурные движения души человеческой, художника влечет к размышлениям, к оригинальному толкованию традиционных евангельских тем.

Вот, например, Анна и престарелый Иоаким, узнавший, что его жена ждет младенца. Обычно эту сцену другие мастера изображали как полную драматических объяснений Иосиф устремлялся к жене, и Анна отвечала ему не менее выразительной жестикующей. У Дионисия даже похожего ничего нет. Его Иоаким уже знает о «непорочном» зачатии, он благоговейно склоняется перед новорожденной Марией, протягивая ей руку и повторяя жест, обычный для «предстояний». Анна на фреске Дионисия не делает попытки встать, не тянется к еде. Исполненная достоинства и смиренной благодати, она сидит на ложе, и женщина, стоящая за ложем, не только не помогает Анне подняться, но не смеет даже коснуться покрыва той, что родила будущую мать Христа. Женщина справа от ложа не просто протягивает Анне чашу с едой, а торжественно подносит ее. И эта золотая чаша, получая особое смысловое значение, становится центром всей композиции. Дионисий показывает зрителю, что перед ним не обычная житейская суэта, сопровождающая рождение ребенка, а свершение священного таинства.



Образы всех персонажей из жизни Марии исполнены Дионисием необычайной душевной деликатности. Движения их плавные, жесты только намечены, но не завершены, участники многих сцен лишь обозначают касание, но не касаются друг друга. Это относится, например, к сцене «Купание Марии». Композиционный центр этой части фрески — золотая купель. Женщины, купающие новорожденную, не смеют коснуться ее, а та, что принесла Анне подарок, держит его бережно, как сосуд с благовониями.

Исследователи отмечали, что мягкие закругленные контуры одной формы повторяются в другой, все фигуры написаны легко и живописно, как будто они лишены веса и парят над землей. Фрески собора отличаются нежностью, приглушенностью и высветленностью красок, мягкостью цветовых переходов, в них отсутствуют контрасты и резкие сопоставления. Специалисты (правда, не все) считают, что при росписи собора Рождества Богородицы Дионисий сознательно «заменял» красный тон розовым или бледно-малиновым, зеленый — светло-зеленым, желтый — соломенно-желтым, синий — бирюзовым, поэтому

его краски почти утратили силу и мужественность, присущие его произведениям более раннего периода.

В своде юго-западного столпа Рождественского собора есть композиция, изображающая Иисуса Христа и московских митрополитов Петра и Алексея. Под ними, около водоема, стоят седой старик, пожилая женщина и два юноши. Знаток старины С.С. Чураков выдвинул гипотезу, что водоем символизирует источник «божьих щедрот», а получающие их люди составляют одну семью — муж, жена и их сыновья. Может быть, Дионисий здесь и изобразил себя и свою семью, ведь в Ферапонтове вместе с ним работали два его сына — Владимир и Феодосий.

С. С. Чураков считает, что реальные люди введены Дионисием и в другую композицию. Так, в сцене «Страшного суда» среди фрязинов (иноземцев) художник изобразил итальянского зодчего Аристотеля Фиораванти, построившего в Кремле Успенский собор. И действительно, этот портрет очень выразителен: голова изображенного несколько откинута назад, большой лоб, нос с характерной горбинкой, карие глаза, бритое лицо, лысый череп... Перед зрителем предстает человек немолодой, независимый, умудренный опытом и знаниями, не преклоняющийся даже перед властелинами. Пока это только еще гипотеза, на которую, возможно, дадут ответ будущие исследования.

ПОРТРЕТЫ МАРТИНА ЛЮТЕРА

Лукас Кранах Старший



Среди целого ряда немецких живописцев выделяется Кранах Старший, настоящее имя которого — Лукас Зундер. Этот поразительно энергичный человек был придворным художником князя Фридриха Мудрого, его награждали деньгами, орденами и почестями — «за благородство», талант и честность, за верную и преданную службу.

Это был первый и лучший саксонский живописец, достойный соперник Альбрехта Дюрера, которому почти равнялся в таланте, творческой плодовитости и славе. Он никому не подражал, кроме природы, однако же был под некоторым влиянием протестантского воззрения. Картины Лукаса Кранаха Старшего то величественны, то нежны и грациозны. К сожалению, их сохранилось мало, но и оставшиеся поражают зрителя первозданной свежестью красок. На всех своих картинах и гравюрах мастер помещал свою монограмму — маленького красного крылатого дракона.

Творчество Кранаха Старшего не открывает новой страницы в немецком искусстве и не ставит проблем. Это счастливый по своей легкости характер, который и в дни неповторимых исторических сдвигов оставался спокойным и уверенным. А время его жизни действительно было бурное, так как совпало с периодом ожесточенной идеологической борьбы в Германии. Лозунгом этой борьбы стал протест против католической церкви. Не было ни одной общественной прослойки, которая оставалась бы в стороне. Княжеская знать боролась за абсолютную власть, городская буржуазия — за самостоятельность и господствующее положение, крестьяне — за мало-мальски сносные условия существования.

Судьба Кранаха неразрывно связана с жизнью небольшого саксонского городка Виттенберга. В годы Реформации Виттенберг ненадолго стал национальным идеологическим центром Германии. Именно здесь развернулась деятельность доктора богословия Мартина Лютера, в 1517 году всколыхнувшего всю Германию своими «95 тезисами», обличавшими торгашеский дух католической церкви.

Еще в 1476 году некий Ганс Бейгем, прозванный Иванушкой-свистуном, вдруг заговорил о новом царстве Господнем, в котором «не будет ни князей, ни папы, никаких господ и повинностей, где все будут братья». Епископ Вюрцбургский велел схватить его и сжечь, и волнения стихли. А потом образованный богослов Лютер сказал, что «время молчания прошло и время говорить настало». И это было

своевременно, так как уже давно крестьянский башмак с развевающимися подвязками — в противовес рыцарскому сапогу — утвердился на знамени восставших за свои права крестьян.

Кранах Старший был лично знаком почти со всеми выдающимися людьми своего времени и писал портреты некоторых из них. Он был другом Мартина Лютера и одним из первых принял его исповедание. Лукас Кранах подружился с ним во время пребывания Лютера в Виттенберге и до конца жизни оставался одним из самых близких ему людей. Кранах Старший иллюстрировал книги Мартина Лютера — «Страсти Христа и Антихриста», его катехизис, перевод Библии, выполнил ряд гравюр и т. д. «Страсти Христа и Антихриста» было тем самым политическим произведением Лютера, в котором жизнь и страдания Спасителя так зло противопоставлены роскошной жизни и надменности Его наместника на земле. Христос обмывает ноги своим ученикам, а римский папа требует, чтобы императоры целовали ему туфлю. Христос изгоняет торгующих из храма — папа отправляет своих посланцев во все концы света торговать «божественной благодатью».



В начале XVI века лозунги Лютера звучали как пламенный призыв к борьбе. В первый этап Реформации как будто падают все преграды, все дозволено, все средства оправданы волей нового протестантского бога, который позволяет человеку бороться за свою свободу. Но в самую решительную минуту с небывалой силой сказывается компромиссный характер нового учения. Ужас перед стихийным крестьянским движением заставил немецкую буржуазию соединиться с княжеской властью для совместной борьбы. В период наибольшего напряжения крестьянской войны тот же самый Мартин Лютер, вспыльчивый и самовлюбленный, в памфлете «Против разбойных и грабительских шаек крестьян» призывал: «Их нужно бить, душить и колоть, тайно и открыто так же, как убивают бешеную собаку. Поэтому,

господа, спасайтесь. Колите, бейте, давите их, кто как может, и если кого постигнет при этом смерть, то благо ему. Ибо более блаженной смерти быть не может».

Оставим сейчас в стороне политическую суть движения Реформации и остановимся на портретах кисти Кранаха, которые считаются одной из самых приятных сторон творчества художника. Хотя немецкий драматург, теоретик искусства и литературный критик Лессинг писал, что Кранах «не может вложить в голову портрета больше, чем сколько имеется в его собственной голове. А способностью читать в душах великих людей почтенных Кранах, по-видимому, не отличался». Немецкий профессор Рихард Мутер тоже считал, что портреты Кранаха вызывают сожаление, что рядом с великими людьми не оказались Дюрер или Гольбейн. Когда художник имеет дело с простыми бюргерами или крепкими мужицкими фигурами, у него бывают удачные приемы. Но его Лютер и Меланхтон?! Разве его лютеровские портреты не возбуждают только мысль о том докторе Лютере, о котором поют студенты в погребках? Кранах не является истолкователем духовного величия, он рисует великих людей в местном колорите Виттенберга, а не в их вечном значении. Он рисует Лютера, заведовавшего в Виттенберге церковным приходом, а не пылкого Лютера, удары которого расшатали всю Европу».

Так вот случается с великими произведениями. Прошло несколько веков, и теперь портреты Мартина Лютера и его сподвижника Меланхтона, написанные Лукасом Кранахом, считаются единственными и лучшими портретами этих людей. Художник изобразил их с палицами, пробивающими брешь в Ватикане. Он не гонится за чуждым ему художественным претворением действительности, не тянется за итальянским искусством, а просто и искренне воспроизводит то, что видит.



Первые портреты Лютера, относящиеся к 1520—1521 годам, были написаны художником по просьбе гуманистов, сочувствовавших новому реформатору. Это такие произведения, как «Портрет Лютера в монашеской рясе», «Портрет Лютера в образе юнкера Йорга», «Портрет Лютера на фоне ниши». Особенно выразителен портрет 1521 года, на котором Лютер изображен в профиль, и самый профиль его лица экспрессивной линией выдается на темном фоне.



Кранах обратился в нем к мало привычной для себя технике резцовой гравюры на меди. Выражение непоколебимой уверенности, целеустремленности и какая-то особая одухотворенность обращают на себя внимание в некрасивом, грубоватом лице молодого доктора богословия. Дополняя резец иглой, художник создает исключительное по живописности произведение. Кранах использует мягкую густую штриховку фона и теней для контраста бледному пятну лица и одежды, почти лишенной складок. Этот портрет стоит особняком в творчестве Кранаха, так как, по мнению исследователей, живописностью эффекта и выразительностью художник словно предвосхищает офорты Рембрандта.

Большой известностью пользуется и ксилография «Портрет Лютера в образе юнкера Йорга».



История ее такова. Как известно, после Вормского рейхстага Мартин Лютер какое-то время вынужден был прятаться в крепости Вартбург. Он одевался в светскую одежду, отпустил волосы и бороду и в довершение всего принял имя Йорг. Зимой 1521—1522 годов он тайно провел несколько дней в Виттенберге, вот тогда Лукас Кранах Старший и нарисовал этот портрет, который впоследствии разошелся по Германии в бесчисленных гравюрах. Считается, что это наиболее одухотворенное изображение реформатора. Образ Лютера мужествен, но лишен брутальности более ранних его изображений. В нем есть нечто романтически-взволнованное — и в умном, как бы вопрошающем взгляде, и в порывистом повороте головы.

МЕРТВЫЙ ХРИСТОС В ГРОБУ

Ганс Гольбейн Младший



В то время, когда Лукас Кранах писал портреты Мартина Лютера, другой немецкий художник — Ганс Гольбейн Младший — создавал картину «Мертвый Христос в гробу», возможную разве только что в тогдашней сумятице религиозных беспорядков и противодействий. Юноша Ипполит в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» называет эту картину странной. Сам писатель увидел ее в Базеле в 1867 году — в ту пору, когда, измученный болезнью и кредиторами, он через два месяца после свадьбы с молодой женой буквально бежал из России. Не раз высказывалось предположение, что интерес к этому полотну зародился у Ф.М. Достоевского с «Писем русского путешественника». Н. Карамзин первым из русских писателей написал о Гольбейне и его картине: «...с большим примечанием и удовольствием смотрел я... на картины славного Гольбейна, базельского уроженца и друга Эразмова. Какое прекрасное лицо у Спасителя на вечери! Иуду, как он здесь представлен, узнал бы я всегда и везде. В Христе, снятом с креста, нет ничего божественного, но как умерший человек изображен весьма естественно»

Это, действительно, была страшная картина. Спаситель — и на кресте, и снятый с креста — по обычаю всегда изображался в покое и величии телесной красоты, как бы не тронутый смертными мучениями, не подверженной разрушительным законам разложения. Гольбейновский Христос перенес невероятные страдания: израненный, иссеченный ударами стражников, в синяках и кровоподтеках — следах побоев камнями, в ссадинах от падения под тяжестью креста. Глаза его полуоткрыты, но и это, может быть, самое ужасное — в них мертвая остекленелость; губы судорожно застыли, словно в оборвавшемся на полуфразе стоне: «Господи! Отец мой, зачем ты оставил меня...».

Самое дерзкое и загадочное из произведений Ганса Гольбейна Младшего произвело на Ф.М. Достоевского неизгладимое впечатление. Он будто окаменел перед жутким откровением образа, в глазах — смятение и страх. Вот запись его жены, Анны Григорьевны: «Картина произвела на Федора Михайловича подавляющее впечатление, и он остановился перед ней как бы пораженный... В его взволнованном лице было то испуганное выражение, которое мне не раз случалось замечать в первые минуты приступа эпилепсии». Сам писатель никому и никогда не писал о своих впечатлениях от картины Гольбейна. Запись жены зафиксировала лишь внешнее потрясение, а глубинные импульсы воплотились только в романе «Идиот»:

— Это копия с Ганса Гольбейна, — сказал князь, успев разглядеть картину, — и хоть я знаток небольшой, но, кажется, отличная копия. Я эту картину за границей видел и забыть не могу.

— А на эту картину я люблю смотреть! — пробормотал, помолчав, Рогожин.

— На эту картину! — вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли, — на эту картину! Да от этой картины у иного вера может пропасть!

— Пропадает и то, — неожиданно подтвердил вдруг Рогожин.

...Ганс Гольбейн создал одно из самых значительных и самых странных своих произведений — «Мертвый Христос в гробу» — в 1521 году. Все в этой картине вызывает недоумение: странный формат, назначение картины, трактовка образа Христа. Кроме того, ученые до сих пор не пришли к окончательному и однозначному выводу, действительно ли это произведение — одна из сохранившихся частей утраченного алтаря. И если это так, то каким тогда был его первоначальный вид? Однако трудно представить эту вытянутую по горизонтали картину частью алтаря. Не случайно поиски остальных частей алтаря не дали результатов. Перед нами самостоятельное произведение — редкая и старинная форма картины «Мертвый Христос в гробу», восходящая, может быть, к византийским плащаницам и связанная с пасхальной литургией.

Изображение мертвого Христа, лежащего на погребальном столе, знали и немецкая, и итальянская традиции. Такого рода образы встречались вплоть до XVI века, особенно в венецианском искусстве

(например, картина Карпаччо «Положение во гроб»). В Германии эта традиция проявила себя с особой полнотой. Немецкие художники второй половины XIV века часто изображали поруганное мертвое тело Христа. Матис Грюневальд, например, смог придать величие израненному и измученному Христу тем, что не побоялся утрировать размеры фигуры, землистый оттенок мертвого тела, когтистость исковерканных судорогой пальцев. Каждая колючка тернового венца величиной и остротой своей напоминала кинжал, а вопиющее к небесам горе предстоящих людей еще больше усиливало эмоциональное воздействие картины. В скульптурных изображениях Христа еще больше достигалось пугающее сходство с мертвым человеком: одревеневшее тело трупного цвета, закатившиеся зрачки, жуткий оскал зубов. Ощущение это еще больше усиливалось от парика со спутанными, торчащими волосами, надетого на голову деревянной статуи.

Но все эти иконографические истоки не объясняют образного звучания картины Ганса Гольбейна, который разрушил все традиции иконографической схемы. Художник отказался от всех этих выразительных средств, прибегнув к другим — не менее впечатляющим. Он изобразил не просто мертвого Христа, он написал Христа одинокого в своей смерти — нет рядом ни учеников его, ни родных. Гольбейн Младший изобразил труп со всеми признаками начавшегося разложения. Страшны закатившиеся зрачки приоткрытых глаз, страшен оскал рта, вокруг ран появились синие пятна, а конечности стали чернеть. Нет здесь ничего одухотворенного, ничего святого. Мертвее мертвого лежал перед зрителем человек со всей своей устрашающей угловатостью наготы. Христа Гольбейн рисовал с утопленника, ему безжалостно придал он страшную величественность. Связанный с Христом евангельский сюжет Гольбейн низводит до скрупулезной анатомии мертвого тела, что даже говорит о некотором безбожии самого художника. Перед нами смерть в самом неприглядном виде: сведенное судорогой лицо, застывшие и потерявшие блек глаза, всклокоченные волосы, вздыбленные ребра, провалившийся живот...

Но в скрупулезном изображении мертвой плоти есть своя экспрессивная сила и свой эстетический подход к теме. Форма картины, подогнанная под размеры фигуры, придает образу монументальное величие. Низкая точка зрения и вытянутая поза фигуры еще больше

усиливают это впечатление. Образ Христа лишен у Гольбейна Младшего евангельского содержания, в нем видно уже ренессансное понимание древней темы: религиозное учение об искупительной жертве Спасителя получило у художника ренессансное толкование в форме художественного размышления о жизни и смерти Человека. Этим и объясняется двойственное отношение Ф.М. Достоевского к картине: восхищение и ужас. От лица юноши Ипполита русский писатель дает следующее гениальное описание:

...когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их?.. Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немного зверя, или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себе глухо и бесчувственно великое и бесценное существо... Картиною этой как будто выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено... Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот самый учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взошел на крест и так ли бы умер, как теперь?

Действительно, задавался (вслед за Ф.М. Достоевским) вопросом литературовед Юрий Селезнев, «в чем же тогда он, высший смысл законов природы, по которым она с холодным безразличием отправляет даже единственное, неповторимейшее из своих созданий в бездну небытия своей темной утробы? Или действительно высший смысл именно в этой бессмысленности: и страсти, духовные муки совести,

полет мысли, порывы творческого вдохновения, непоколебимость веры не более чем чудовищная ухмылка над бедным человечеством, пустая игра воображения, чтобы хоть на краткий миг забыться, отвлечься от жуткой неминуемости этой последней правды, от этого вселенского, паучьи ненасытного бога — чрева? И пока не пришел твой черед идти на заклатие, пока не выпал твой номер в этой бешеной круговерти слепого колеса всемирной рулетки — живи, человеке, для своего маленького личного пуза, все тебе дозволено, ибо все только на мгновение, ибо вечно одно только это, бездонное, невообразимое чрево...»

ЧЕТЫРЕ АПОСТОЛА

Альбрехт Дюрер



Его считают знаменитейшим и самым блестящим живописцем Германии. Воспитанный в мастерской серебряных дел мастера, Альбрехт Дюрер был не только удивительным художником и гравером, но (подобно Микеланджело) он занимался еще архитектурой, скульптурой, музыкой и словесностью.

Уже первая картина А. Дюрера «Орфей» принесла ему известность, а потом стала распространяться и его слава гравера. Знаменитый итальянский гравер Марк Антоний Раймонди, желая сделать себе богатство, принялся подделывать гравюры немецкого художника, даже стал ставить его монограмму. Узнав об этом, А. Дюрер предпринял путешествие из родного Нюрнберга в Венецию. По его жалобе венецианский сенат сжег все подделки Раймонди, которого впоследствии заключили в тюрьму. В Венеции А. Дюрер написал свою знаменитую картину «Мучение святого Варфоломея», которую ему заказали для собора Святого Марка. Картина эта вызвала такое удивление у австрийского императора Рудольфа II, что он повелел приобрести ее за какую бы то ни было цену и на руках принести к нему в Прагу.

Альбрехт Дюрер жил в драматическую пору истории Германии, был свидетелем движения Реформации и великой крестьянской войны — взлета надежд и горького крушения всех народных чаяний. Это была эпоха, когда поистине «распалась связь времен». С одной стороны — это еще живое, реальное средневековье с его суевериями и жестокостью, которая перестала уже не только возмущать, но даже удивлять людей. Костры, на которых сжигали людей, и казни на городских площадях стали бытовым явлением. С другой стороны, начинались бурное пробуждение человеческого разума, стремление к знаниям и свободе мысли.

Некоторые исследователи творчества А. Дюрера считали художника бесспорным сторонником Реформации, однако его отношение к ней не было столь прямолинейным. Когда движение за реформу католической церкви только еще разгоралось, большинство сторонников Реформации считали себя добрыми католиками. Среди жаждавших реформ были люди, которых устраивали и самые незначительные изменения в литургии. Радикалы же требовали самых коренных изменений — вплоть до пересмотра Священного писания. К тому же Реформация быстро превратилась в социально-политическое движение, в котором крестьяне и городские низы требовали отмены десятины и возврата к «примитивной религии». Альбрехт Дюрер примкнул к лютеровскому движению с момента первых выступлений реформатора, но впоследствии разочаровался в Реформации, как и многие другие художники. К тому же его, зажиточного и

высокочитимого бюргера, пугали народные выступления. Многочисленные изображения крестьян у Дюрера тоже далеко не однородны: иногда они полны симпатии к сословию-кормильцу, а в другой раз в них сквозит пренебрежение к грязным и грубым мужикам. Открыто А. Дюрер опасался высказываться по вопросам Реформации и революции, некоторые усматривают в этом тот факт, что художник остался равнодушным к борьбе религиозных страстей своего времени. Но его Гений и его произведения являются точным отражением той бурной эпохи.

Около 1525 года Альбрехт Дюрер начал работать над последней своей картиной «Четыре апостола», на которой изобразил Иоанна, Петра, Марка и Павла и которая подводит итог всей его творческой деятельности, является своеобразным завещанием великого художника грядущим поколениям. Так картина воспринимается и поныне. Она написана на двух узких вертикальных досках, скрепленных между собой. Апостолы изображены в одном пространстве и композиционно тесно спаяны между собой, духовно кажутся абсолютно едиными. Никогда еще художественный стиль Дюрера не достигал такого отточенного языка, таких монументальных, исполненных величия и красоты форм, как в этом произведении. Создавая своих апостолов, А. Дюрер стремился показать совершенные человеческие характеры и умы, устремленные в высокие сферы духа. Именно такие характеры выковывались в эпоху Реформации и Великой крестьянской войны в Германии — время, предназначенное не для слабых душ. Осенью 1526 года Альбрехт Дюрер преподнес обе доски городскому совету Нюрнберга со словами: «Я никого не считаю более достойным сохранить на память мою картину, на которую я потратил больше труда, чем на какие-либо другие, нежели вашу мудрость».

Каллиграф И. Нейдерфер, друг и соратник А. Дюрера, писал, что в образах апостолов художник хотел изобразить четыре темперамента. Молодой и спокойный Иоанн персонифицирует темперамент сангвинический; Петр, старый и усталый, — флегматический; свирепого вида, сверкающий белками глаз Марк — типичный холерик; настороженный и злой Павел — меланхолик. Темпераменты подчинялись влиянию небесных светил и означали склонность и способность человека к тем или иным занятиям. По дюреровской картине можно даже проследить иерархию темпераментов. На каждой

из досок выдвинута на первый план и выделена цветом одна из фигур. На левой доске — Иоанн в зеленой одежде и красном плаще на желтой подкладке; на правой — Павел в плаще холодного бело-голубого оттенка. Они представляют самый счастливый темперамент — сангвинический и меланхолический, в глазах Дюрера и его современников — темперамент гениальных людей. Апостол Петр, которого римские папы считали своим покровителем, отодвинут на картине на второй план.

Картина «Четыре апостола» вызывала и по сей день вызывает большие споры среди искусствоведов. Неясно, является ли она фрагментом триптиха или самостоятельным, законченным произведением. Разъединенные по отдельности, они производят впечатление незаконченное и беспокойное. Именно поэтому Шпрингер выдвинул гипотезу, что посередине должно быть Распятие. Однако тут возникает вот какое препятствие: на левой доске уже изображен апостол Иоанн, присутствие которого у креста по иконографии обязательно. Но на алтаре он не может быть изображен дважды. Если предположить, что в центре должна быть Мадонна, то и эта гипотеза не может быть приемлемой в виду ясно выраженного протестантского духа «Четырех апостолов» и надписей под ними.

Картина не очень хорошо сохранилась, во многих местах видны следы поправок. Одну из них выполнил сам А. Дюрер еще во время работы над картиной. Сотрудник Мюнхенской пинакотeki Фолль указывал на очевидные значительные *pentimenti*, в результате которых, возможно, фигура Филиппа была превращена в Павла. На голове Павла, посередине лба апостола, идет линия, которая является границей первоначального варианта лба. Вся передняя часть лба и конец носа приписаны художником позднее. Таким образом, апостол Павел раньше стоял совершенно в профиль и, должно быть, глаз его был направлен иначе.

Под изображениями апостолов И. Нейдерфер начертал строки из евангелий апостолов, содержащие предостережения от соблазнительных слов лжепророков: высказывание апостола Петра, предостерегающее от «ложных пророков», которые «ради жадности будут к вам приступать с вымышленными словами; слова Иоанна о том же, цитаты из евангелий апостолов Павла и Марка еще конкретнее: «В последние времена наступят ужасные дни. Будут люди, которые

опираются только на себя, жадные, гордые, надменные, нечестивые, родителям непослушные, неблагодарные, всем мешающие, насильники, нецеломудренные, недобрые, дикие, предатели, кощунственники, самодовольные».

Сам А. Дюрер так подписал картину: «Все мирские правители в эти опасные времена пусть остерегаются, чтобы не принять за божественное слово человеческие заблуждения». Эти слова были как нельзя более актуальны, ведь годом ранее Нюрнберг официально принял Реформацию, и в его стенах стали проповедовать свои учения люди разных направлений новой веры. И именно подпись под картиной напоминает о верности слову и внутренней стойкости в тех случаях, когда лжепророки проповедуют социальный и религиозный радикализм, грозящий опрокинуть весь строй духовной и материальной культуры. Только в Библии, где ни слова ни убавить, ни прибавить, Альбрехт Дюрер видит твердую основу, на которую следует опираться. Потому он и послал к нам своих современников — людей мятежа и преобразования, мыслителей и борцов, сознающих высшее назначение своего существования. Грубая мужицкая сила органично соединяется здесь с тончайшими проявлениями ума и силой страсти. Курфюрст Максимилиан, в чьи руки впоследствии попала картина «Четыре апостола», понял точный смысл надписи художника и велел отпилить ее. Но божественное слово истины всегда выше тиранов и лжепророков.

ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ СРЕЛКОВ РОТЫ СВЯТОГО АДРИАНА Франс Хальс Старший



В XVI веке искусство Голландии (в отличие от Испании, Италии и Франции) развивалось не в придворных центрах и великосветских салонах, а в маленьких провинциальных городках. Заказчиками художников выступали купцы, врачи, учителя, проповедники, ювелиры, гравёры, мелкие ремесленники и даже крестьяне. Мужья заказывали портреты жен, жены — портреты мужей, счастливые родители — портреты детей, молодожены — супружеские портреты, гильдии — большие групповые портреты. От таких произведений требовали не величественности и парадности, а глубокой правдивости и бросающегося в глаза сходства.

В одном из таких городков — Гарлеме — почти безвыездно жил и работал до самой смерти художник Франс Хальс Старший, в портретах которого и отразился один из самых совершенных образцов реалистического искусства. Его портреты были самые разные: частные, интимные, совсем маленькие (предназначенные для гравирования) и большие заказные (в том числе групповые). У современников его искусство не получило особенно широкого признания. Впрочем, как показывают некоторые факты его биографии, Хальс к этому не особенно и стремился. И тем не менее он стал фигурой всеевропейского значения: он показал, что можно стать великим художником, будучи портретистом преимущественно одного слоя голландского общества — бюргерства.

Хальс Старший стал блестящим мастером портрета потому, что заменил мелочную передачу сходства острым и обобщенным изображением основных, наиболее характерных черт людей. Модели у него предстают в живом движении и конкретном душевном состоянии. При этом достигается поразительное внешнее сходство, а верность рисунка и мягкая смелая кисть ставят его имя в ряд со знаменитыми художниками той эпохи. По меткой характеристике изображенных лиц, в выражении добродушного, веселого юмора Франс Хальс просто неподражаем.

Групповые портреты являются наиболее значительными творениями в живописном наследии Хальса Старшего. В Голландии, где фресковая живопись почти не применялась, именно групповой портрет стал единственным видом монументального искусства, предназначенным для украшения общественных зданий. Проникшись сознанием собственного достоинства, почтенные голландские бюргеры стремились увековечить себя не просто в изображениях, а в портретах, свидетельствующих об их воинской славе или гражданских добродетелях. Такие портреты заказывали лучшим голландским живописцам, и они до сих пор являются гордостью музеев Гааги, Амстердама и Гарлема. Отрадно и то, что эти национальные творения (за немногими исключениями) не покинули своей родины.

Наиболее полное выражение эта направленность творчества Франса Хальса получила в портретах, написанных в 1627 году. Свободно располагая людей вокруг стола, художник показывает их в разнообразных аспектах и положениях. Некоторые сидят, разговаривая

друг с другом; другие — стоят, третьи, запоздав и запыхавшись, только входят в зал, вызывая упреки ожидающих. Настроение веселого праздника объединяет всех, и оно находит свое отражение у Хальса и в мимике людей, и в радостном звучании красок... Любой из изображенных — яркий жизненный тип. Например, в «Групповом портрете стрелков гильдии святого Адриана» (1627) в центре стола расположился капитан. Держа в правой руке нож, он повернулся в сторону стоящего слева от него человека и, видимо, что-то объясняет ему. Обрамленное шляпой лицо его выражает самоуверенность. Собеседник — небольшой, плотный человек с маленькими глазками и хитрым выражением лица — полон предвкушения радости от веселого пира. Стоящий у края стола рядом с почтенным полковником нарядный щеголь — знаменосец. Он пристально смотрит на зрителя, так же как сидящий впереди капитан с приятным открытым лицом. За ними симпатичный лейтенант держит бокал, будто только и ждет момента, чтобы поднять его за здоровье присутствующих.

В ранних групповых портретах Хальс во многом еще следует старой традиции: строит композицию в виде спокойной горизонтали, в расстановке фигур у него еще относительно мало разнообразия и т.д. В «Групповом портрете стрелков гильдии святого Адриана» традиционная горизонталь композиции окончательно ломается. Часть персонажей сидит за столом, некоторые только чуть привстали, другие стоят во весь рост. Благодаря этому контур группы получился волнообразным, что и придает всему полотну динамичность. В основу данного группового портрета положена продуманная до мелочей композиция, поэтому каждый из персонажей, выступая как деятельный участник общей сцены, обладает в то же время полной свободой движения. Кроме расположения людей, свободно сгруппированных вокруг стола в самых разнообразных позах и поворотах (в фас, профиль, три четверти), Хальс подчеркивает движение всеми имеющимися художественными средствами. Если ранее в подобных композициях господствовала изокефалия (равноголовие), то теперь от нее не осталось и следа.

Хальсу удалось добиться впечатления удивительной непосредственности и радости жизни. Черные костюмы и широкополые шляпы, белые воротники, перекиннутые через плечо оранжевые и красные ленты, трехцветные знамена, зелень пейзажа — все это вносит

в групповые портреты радостное красочное звучание. Жизнь на полотнах Хальса бьет через край, да и сам гарлемский художник любил веселую жизнь и общество.

В «Групповом портрете стрелков роты святого Адриана» в центре образуется пространственный интервал, а влево и вправо композиция нарастает в высоту. И вся группа распадается на две почти симметричные подгруппы. Чтобы избежать этой ненавистой ему симметрии, которая обычно делает картины статичными и уравновешенными, Хальс отодвигает фигуру одного из расположившихся за столом офицеров вправо, заполняя образовавшийся просвет стрелком в широкополой шляпе. Именно этот стрелок стал связующим звеном между двумя подгруппами, полными того живописного беспорядка, который был художественным идеалом Хальса.

Придавая динамику фигуре, Хальс придавал ее и лицу. И здесь излюбленным приемом художника была улыбка. В тысячах нюансов передал Хальс эту улыбку — от едва заметной усмешки до раскатистого смеха. Но улыбка для Хальса была не только средством оживления лиц, она имела для него и глубокий психологический смысл. Это было своего рода выражение оптимизма, пользовавшееся колоссальным успехом у современников. Благодаря такой улыбке все на портретах выглядели здоровыми, крепкими и жизнерадостными. А еще в «Групповом портрете стрелков роты святого Адриана» присутствовала совершенно особая нотка добродушия и патриархальности, присущая лучшим голландским портретам.

ДАНАЯ

Корреджо



Долгое время жизнь этого великого художника была малоизвестна, а потому наполнена такими неправдоподобными и противоположными друг другу вымыслами, что даже что-то среднее между ними избрать было нельзя. Считалось, что он не учился живописи и даже вообще не думал быть живописцем. Но однажды, увидев в Болонье картину Рафаэля «Святая Цецилия», Корреджо будто бы воскликнул «Anch'io sono pittore» («И я живописец»). С этого момента он и начал ревностно заниматься рисовальным искусством. Другие историки отвергают этот случай как басню и утверждают, что Корреджо учился у Бианки. По их

словам, он не покидал родного местечка Корреджио (откуда и произошло его имя) близ Модены, не был ни в Риме, ни в Венеции, ни в Болонье. Правда, и этот факт подлежит сомнению, ибо в картинах художника видно глубокое изучение антиков и великих картин, которых тогда еще не было в Модене. Третьи рассказывают, что Корреджо был так беден и так мало ему платили за его произведения, что однажды, получив в Парме всего 200 медных франков, он так торопился доставить их своему семейству, что по дороге домой от изнеможения умер. Однако в своих записках Орланди свидетельствует, что Корреджо «был человек не бедный и принадлежал к хорошей фамилии, получил хорошее воспитание, в молодости основательно учился музыке, поэзии, живописи и скульптуре»

Таковы противоречивые сведения о Корреджо — художнике, чьи произведения отмечены печатью гения необыкновенного, а прелесть и нежность его кисти просто изумительны. Мало кто превзошел его в таинствах светотени, своим разделением света он производит непостижимое действие, привлекая зрителя сначала к главному предмету, а потом заставляя его отдыхать на обстановке. Дивная кисть Корреджо невольно заставляет забывать и не видеть те недостатки, которые и заметны-то только специалистам (например, они отмечают у художника несоблюдение единства времени и места, некоторое отступление от законов искусства, драпировку его считают по большей части неестественной). Но в картинах Корреджо всегда царит радостное возбуждение, которое постоянно сопровождает игру его творческого воображения и пленяет зрителя.

Когда художник обращается к изображению обнаженного женского тела, его произведения становятся настоящим гимном женской красоте и грации. В эстетическом лексиконе Возрождения «грация» — очень емкое понятие, со множеством всевозможных смысловых оттенков. «Грация» — это не просто то, что в обиходе называется «изяществом». Она лишь отчасти является синонимом «красоты», хотя и очень тесно связана с ней. Как писал Марсилио Фачино, «красота есть некая прелесть (*grazia*), живая и духовная, влитая сияющим лучом Бога сначала в ангела, затем в души людей, в формы тел и звуки. Она услаждает наши души и воспаляет их горячей любовью». Граф Б Кастильоне, друг и покровитель великого Рафаэля, понимал «грацию»

как врожденное, дарованное небом чувство изящного и способность поступать в соответствии с этим чувством.

Именно к числу таких «грациозных» произведений и относится картина Корреджо «Даная», которая уже давно пользуется мировой известностью. Сюжет для картины художник заимствовал из греческой мифологии. У аргосского царя Акрисия была дочь Даная, славившаяся своей неземной красотой. Акрисию было предсказано оракулом, что он погибнет от руки сына Данаи. Чтобы избежать такой судьбы, Акрисий построил глубоко под землей из бронзы и камня обширные покои и там заключил свою дочь. Но громовержец Зевс полюбил ее, проник в подземные покои Данаи в виде золотого дождя, и стала дочь Акрисия женой Зевса...

Корреджо заменил традиционный золотой дождь светящимся облаком, опускающимся на ложе Данаи. На фоне простынь и темных драпировок выделяется прекрасное, «грациозное», осязательно живое тело юной красавицы. Крылатый Амур подготавливает Данаю к прибытию Зевса. Здесь же восхитительные маленькие путти, которые с детской непосредственностью пишат на дощечке наконечниками своих золотых стрел имя возлюбленной Зевса. Залиты золотистым светом заката комната и виднеющийся в окно гористый пейзаж с развалинами замка и далеким горизонтом под высоким спокойным небом. Море света, равномерно рассеянного по всему полотну, объединяет оттенки цветов в единую гамму золотисто-коричневого тона.

Корреджо, как Прометей, похитивший священный огонь с Олимпа, первым признал существеннейшей частью картины льющийся волнами свет — всюду проникающий и все оживляющий, окружающий всякий предмет и делающий его видимым. Глядя на его «Данаю», так и кажется, что художник сам поднимался к небу, чтобы увидеть божественный свет, так гениально передал он его божественную сущность. Ложе «Данаи» можно сравнить с волнующимся от ветра озером, по глади которого скользит солнце и вокруг которого, подобно берегам, легли густые тени фона. Нежно холодный цвет тела «Данаи» в сочетании с яркой белизной постели дает картине главный светлый тон. Прекрасное женское тело Корреджо окружил воздушным покровом, и оно словно уходит в высшие сферы.

Картина была написана в 1530 году по заказу мантуанского герцога Ф. Гонзага и подарена им Карлу V во время коронации последнего в

Болонье. После длительных странствий, побывав в разных коллекциях, картина в 1827 году была куплена Камилло Боргезе в Париже за 285 фунтов стерлингов и с тех пор является одним из украшений Галереи.

СЛЕПЫЕ

Питер Брейгель Старший



История не сохранила точной даты рождения Питера Брейгеля Старшего. Считается, что он родился между 1525 и 1530 годами, в небольшой деревушке к востоку от славного торгового города Антверпена. Почти пять столетий, миновавшие с тех пор, стерли в памяти людей подробности его жизни, пощадив лишь немногие из созданных им картин. Они и являются бесспорными свидетелями яркой судьбы их создателя.

Споры вокруг личности и творческого наследия Брейгеля Старшего не умолкают до сих пор. Какие взгляды исповедовал, чьим приверженцем и выразителем был этот один из самых независимых умов в истории человечества? Для одних исследователей он — философ, отвлеченный мыслитель, витающий где-то высоко над действительностью. Другие считают главным в его творчестве то, что он создал концепцию трагического противостояния человека и мира, столь противоположную жизнерадостному духу итальянского Возрождения. Третьи — что его творчество воплощает в себе народные традиции, выделяя в нем создание крестьянского жанра, за что

художник и получил прозвище «Мужицкий». И все искусствоведы отмечают на его картинах пейзаж. Это относится не только к знаменитой серии «Времена года», но и к другим полотнам Питера Брейгеля Старшего. Брейгель открывает зрителю цепи вздымающихся гор, безбрежные морские просторы, вереницы плывущих в небе туч. Их роль в ландшафтной живописи была огромной уже в то время, а выражение духа природы поражает зрителя и до сих пор. Но художник не просто пишет пейзаж, он создает через него свою картину мира, в которой его интересуют не конкретные явления природы, а сама природа в своем вечном круговороте и место человека в ней. Для Брейгеля человек и все созданное его руками не существуют вне природы, человек живет в ней и ей же противостоит.

Творчество Брейгеля как бы сменило своего субъекта — вместо человека им стал мир, природа, а человек уменьшился до микроскопических размеров, затерялся среди великих просторов Земли. Отчасти в этом сказался кризис былой веры в человека, но вместе с тем (в результате великих географических открытий) и беспредельное расширение мира и кругозора. Это была принципиально новая концепция эстетической ценности природы, которая (возвеличивая природу) вместе с тем подчеркивала, что человек — величина бесконечно малая и незначительная.

В некоторых ранних картинах Брейгеля человек просто незаметен, а в ряде случаев он изображается как будто только затем, чтобы оттенить величие природы. Это относится и к его картине «Битва Поста и Карнавала», на которой веселятся маленькие, суетные фигурки гуляк, ряженных, монахов, торговков, музыкантов, зрителей, игроков, пьяниц. Они водят хороводы, устраивают шествия, покупают рыбу, плюют, играют в кости, кричат, дудят на волынках, строят всякие штуки, глазуют по сторонам. На этой картине нет ничего неподвижного: люди снуют между домами, выглядывают из дверей и окон, что-то несут, держат или просто размахивают руками. Даже вещи сдвигаются со своих мест и проникают друг в друга: нож втыкается в хлеб, из превращенного в барабан кувшина торчит пестик, из мисок вылезают поварешки или куриные лапы. Но весь этот веселящийся Вавилон занятен столь же, сколь и ничтожен. Между человеческим лицом и маской карнавального шута разницы порой не существует. Брейгель с пристальным вниманием продолжает вглядываться в людей, он даже

находит в их копошащемся муравейнике красоту, и все равно герои его остаются когда забавными, а когда гротескными и даже зловещими.

Только в двух картинах Брейгеля — «Крестьянский танец» и «Крестьянская свадьба» — впервые в качестве героя на Олимп искусства взошел простой мужик, причем не в качестве второстепенного персонажа: зритель получил возможность разглядеть его с близкого расстояния. Пусть эти герои грубые и бесшабашные, но зато они смелые и сильные люди, которые умеют постоять за себя в реальной жизни.

А действительность тогда была ужасной. Еще в начале 1560-х годов нидерландцам в полной мере пришлось изведать несчастья, которые обрушили на них испанские власти. Тридцатилетний художник видел, как приходили в упадок процветавшие прежде города. Иностранные купцы, опасаясь религиозной нетерпимости испанских инквизиторов, искали гостеприимства в других землях. Сожжение еретиков стало заурядным зрелищем, так же как и десятки виселиц, расставленных вдоль опустевших дорог. С приездом герцога Альбы страна была превращена в гигантский застеноч. Волна восстаний, прокатившаяся было по Нидерландам, быстро спала. В этих событиях многие искусствоведы и видят разгадку особенно трагедийного характера последних произведений Брейгеля. Драматический для его народа исход борьбы погасил в сердце художника последнюю надежду. Разуверившись в возможности победы, Брейгель снова направил свое искусство в иносказательное русло, словно у него не стало уже сил писать непосредственные события.

В это время и создается картина «Слепые», в которой отчаяние Брейгеля-человека и величие Брейгеля-художника достигли своего наивысшего предела. В основу «Слепых» легла библейская притча о неразумном слепце, который взялся быть поводырем у своих собратьев по несчастью. Пережитые события словно заставили Брейгеля вспомнить кальвинистское учение о трагической слепоте всего человечества, не ведающего своей судьбы и покорного воле предначертанного зрелища. Шесть фигур, пересекая холст по диагонали, идут, не подозревая, что их путь ведет в заполненный водой овраг. И хотя зрелище это облечено в бытовую сцену, ее внутренний человеческий смысл поднимается до трагедии вселенского масштаба.

Внимание зрителя привлекает не только вся процессия целиком, но и каждый ее участник в отдельности. Последние идут спокойно, ибо еще не ведают о грозящей беде. Их лица полны смирения, едва прикрывающего тупость и затаенную злобу. Но чем ближе к оврагу, тем уродливее и омерзительнее становятся их лица, тем резче и вместе с тем неувереннее движения, тем быстрее и стремительнее становится темп линий художника. И, наконец, самый последний нищий — падающий. «Взгляд» его пустых глазниц обращен к зрителю. Неудовлетворенная ненависть, жестокий оскал сатанинской улыбки превратили его лицо в страшную маску. В нем столько бессильной злобы, что вряд ли кому придет в голову сочувствовать бедняге.

Еще ужасней и глубже бездна, в которую человека часто увлекает его собственная глупость. Пороки лишают его жизнь красоты и гармонии, превращая в слепца, для которого навсегда закрыта радость созерцания божественной природы. На картине, словно обгоняя слепцов, взгляд зрителя перескакивает с одной фигуры на другую, улавливает страшное в своей последовательности изменение выражений их лиц. От тупого и животнo-плотоядного последнего слепца через других — все более алчных, все более хитрых и злобных — стремительно нарастает осмысленность, а вместе с нею и отвратительное духовное уродство обезображенных лиц. И чем дальше, тем осмысленнее становится соединение порока, все очевиднее духовная слепота берет верх над физической, и порок (как проказа) разъедает их лица, духовные язвы приобретают на картине общечеловеческий характер. Чем дальше, тем неувереннее становятся их судорожные жесты и быстрые движения, а земля уже уходит из-под ног. Потому что слепые ведут слепых, потому что они чувствуют падение, потому что падение это неизбежно.

Эти нищие — не крестьяне и не горожане. Это люди, однако перед зрителем предстают не символ и не аллегория, перед ними только реальный факт, но доведенный в существе своем до предела, до трагедии невиданной силы. Только один из слепцов, уже падающий, обращает к зрителю свое лицо. И «взгляд» его завершает путь остальных — жизненный путь всех людей. Все также светит солнце, зеленеют деревья и даже трава под ногами слепцов мягка и шелковиста. Уютные домики стоят вдоль тихой деревенской улицы, в конце которой видна островерхая церквушка. Светлый и лучезарный мир природы

остается как бы вне человеческого недоразумения. Его безмятежная красота позволяет забыть о человеческих пороках и несчастьях, однако фигуры самих слепцов в этой среде кажутся еще более отталкивающими и страшными. Единство человека и природы, отчасти присутствовавшее во «Временах года», здесь распалось окончательно. Лишь сухой безжизненный ствол дерева вторит изгибом своим движению падающего. Весь остальной мир спокоен и вечен — чистый мир природы, не тронутый злобой и алчностью.

БРАК В КАНЕ ГАЛИЛЕЙСКОЙ

Джакопо Тинторетто



Жизнь Венеции XV—XVI веков — это бесконечные карнавалы, празднества, пиршества... Попадавшим в нее иностранцам город казался земным раем, так поражали их сказочные богатства «царицы Адриатики». Один из них в 1484 году писал: «Венецианцы слишком стремятся пользоваться наслаждениями, они всю землю хотят превратить в сад наслаждений». Эти слова говорят о праздничном, радостном мировоззрении жителей «Серениссимы» («Светлейшей», как испокон веков называли Венецию). И действительно, светское начало в культуре Венеции было выражено сильнее, чем в других городах Италии.

Здесь, в одном из отдаленных кварталов близ пустынного ныне бассейна Мизерикордия, в 1512 году в семье Робусти (владельца одной из красилен) родился сын Джакопо. Старый мастер несказанно

обрадовался, чая в нем наследника своего красивого дела и нажитого состояния. Все радовало отцовскую душу: и проявившаяся с детских лет любовь сына к краскам, и мастерство, с которым юный Джакомо смешивал их. Однако то, что хотел сделать из красок сын, было далеко от дела его отца.

И все же сын обессмертил его имя. Да и старший Робусти был настолько благоразумен, что не стал чинить препятствий призванию сына. В 10 лет мальчик начал учиться рисованию, а в 15 лет был уже учеником самого Тициана, который сразу угадал в нем большой талант. Через три года он сказал своему способному ученику: «Этот урок ты выполнил великолепно, больше ты ничему уже не можешь научиться у меня».

А через неделю юный Джакомо находился уже в собственной мастерской, расположившейся на канале Сан-Лука. Он не пренебрегал ничем, что могло служить его художественному совершенству, и потому устроил свою мастерскую так, как никому до тех пор даже и в голову не приходило. На одной из ее стен большими буквами было написано: «Рисунок Микеланджело, краски Тициана». Это означало, что молодой художник хотел бы в своих картинах соединить художественные достоинства двух великих мастеров. А посреди мастерской с потолка свешивалось множество статуэток в самых различных положениях, и все они служили Тинторетто материалом для рисования, для изучения всевозможных положений человеческого тела. А еще он перегородил свою мастерскую несколькими стенками, и получилось у него несколько маленьких каморок, в которых он учился улавливать различное освещение. Для этого он пропускал свет в каморки через нарочно оставленные отверстия то сверху, то снизу, то сбоку. В своей необычной мастерской он проводил целые часы, дни и годы, пока действительно не достиг большого совершенства.

То немного, что известно о Тинторетто, указывает, что он держался в стороне от шумного праздника венецианской жизни. Он был одержим страстью к работе, а тогдашняя Венеция могла завалить его заказами. Картины Тинторетто рисовал огромные, изображая на них по несколько сот фигур. На одной из его картин их целая 1000! К двадцати двум годам он написал уже 30 больших картин для общественных зданий Венеции, и был приглашен украсить Дворец дождей. Он написал

для него гигантские, торжественные полотна, превосходящие по размерам все, что до него было написано.

Страсть Тинторетто к живописи была так велика, что он ни от чего не отказывался, почти не требовал за труд вознаграждения, а иногда писал даже даром. Душа его была переполнена художественными замыслами. Сохранилось несколько легенд о его работе. Так, например, ему, Веронезе, Ральвиати и Цуккаро была заказана картина для конкурса. Конкуренты не успели даже набросать эскизы, а Тинторетто уже написал и поставил на место огромную картину «Апофеоз святого Роха».

В 1561 году для монастыря dei Crociferi он написал картину «Брак в Кане Галилейской», поражающую широтой и свободой своего пространственного дыхания. Немецкий искусствовед Б. Р. Виппер писал, что, пожалуй, «только в станцах Рафаэля зритель испытывает подобное же впечатление». Однако и цели, которые ставил перед собой Тинторетто, и средства воплощения их глубоко отличны от понимания пространства у других мастеров Возрождения. Прежде всего тем, что пространственное построение не является у Тинторетто самоцелью, несмотря на чрезвычайную тщательность перспективной конструкции. Пространство на этой картине — не арена действия, как в классическом искусстве, оно само является активным участником настроения и евангельского события.

На третий день был брак в Кане Галилейской, и Мать Иисуса была там. Был также зван Иисус и ученики Его на брак. И как не доставало вина, то Мать Иисуса говорит Ему: вина нет у них. Иисус говорит ей: что Мне и Тебе, Жено? Еще не пришел час Мой. Мать его сказала служителям: что скажет Он вам, то и делайте.

Было же тут шесть каменных водоносов, стоявших по обычаю очищения иудейского, вмещавших по две или по три меры. Иисус говорит им: наполните сосуды водою. И наполнили их до верха. И говорит им: теперь почерпните и несите к распорядителю пира. И понесли. Когда же распорядитель отведал воды, сделавшейся вином, — а он не знал, откуда это вино, знали только служители, почерпавшие воду, — тогда распорядитель зовет жениха. И говорит ему: всякий человек, подает сперва хорошее вино, а когда напьются, то худшее; а ты хорошее вино сберег доселе.

Так положил Иисус начало чудесам своим в Кане Галилейской и явил славу Свою...

Пространство у Тинторетто кажется во всех слоях наполненным фигурами. Благодаря сменяющимся пятнам света и тени, оно становится живым, отражает движения и переживания человеческой толпы и неудержимо уводит глаз зрителя в глубину. Это стремительное движение пространства сближает живопись Тинторетто с современной ему архитектурой, с идеей возрождения древнехристианской базилики (небольшой церкви прямоугольной формы). Недаром современники с восторгом отмечали перспективный эффект картины «Брак в Кане Галилейской», который делает зал более глубоким и обширным, а человеческую толпу более многочисленной, чем она есть на самом деле.

Пространство у Тинторетто сделалось иным и по своей световой и воздушной насыщенности. Впервые оно стало иметь не только объем и протяженность, но и своеобразную эмоциональную температуру: оно может быть холодным и жарким, угрюмым и сияющим, спокойным или тревожным.

Интенсивность пространства приводит еще к одному существенному моменту в замысле «Брака в Кане Галилейской». Если у многих итальянских художников Возрождения событие разворачивается обычно в центре или на переднем плане картины, то у Тинторетто центральный мотив композиции перемещается не только к краю картины, но и в ее глубину. Все перспективные линии, тесные ряды пирующих неудержимо уводят зрителя в глубь картины, к далеким и маленьким фигуркам Христа и Марии. Там основной стержень события, там его внутренний смысл... Там, в тишине молчания, совершается чудо, тогда как шумное движение больших фигур переднего плана является лишь его внешним отголоском.

Тинторетто сделал здесь великое открытие, в понимании пространства произошел настоящий перелом. И даже более того — новое мировосприятие: он открыл для живописи значение второго плана. Пространство оказывалось теперь живым и действенным во всех планах, во всех направлениях, на любом расстоянии. Не только изображение становится целью художника, но и настроения и переживания, которые в него вложены; не только самодовлеющий человек является героем картины, но и его чувства и мысли.

Если сравнить «Брак в Кане Галилейской» Тинторетто с одноименной картиной Веронезе, то у последнего она пышнее и богаче по красочному звучанию, разнообразней по мотивам и характерам, пиршественней по настроению. Но насколько глубже, сокровенней и человечней образы, созданные Тинторетто!.. Недаром его иногда называют «первым импрессионистом», потому что он (как и они) никогда не вдавался в мелкий реализм деталей, а всеми средствами художественной техники стремился к грандиозному изображению вселенной. Красота почти не имеет для него значения, не заботится он и о красоте форм и красок.

Вазари назвал Тинторетто «самой отчаянной головой, какая только была среди живописцев». За этой «отчаянной головой» даже не всегда поспевала кисть, настолько безудержно стремился он к иллюзии, оптическому обману, как будто бы им руководило только «сладострастие пространства».

ПИР В ДОМЕ ЛЕВИЯ

Паоло Веронезе



В картинных галереях мира часто можно увидеть большие картины с множеством написанных на них фигур. Это «Брак в Кане Галилейской», «Пир в доме Левия» и другие, под которыми стоит подпись — Паоло Веронезе. Правда, на первый взгляд, эти полотна могут показаться странными. На фоне прекрасных построек эпохи Возрождения, в красивых и богатых залах с колоннами и арками в стиле XV—XVI веков, разместилось многочисленное нарядное общество. И все в этом обществе, кроме Христа и Марии, одеты в роскошные костюмы, какие носили в те времена (то есть в XVI веке). Есть на его картинах и султан турецкий, и охотничьи собаки, и карлики-негры в ярких костюмах...

Таков был Веронезе, который мало обращал внимания на то, согласуются ли его картины с историей. Ему хотелось только одного: чтобы все было красиво. И он добился этого, а вместе с этим и большой славы. Во Дворце дожей в Венеции есть много прекрасных картин Паоло Веронезе. Некоторые из них мифического содержания, другие — аллегорические, но все фигуры на них художник одел в костюмы своей эпохи.

Большую часть своей жизни Веронезе прожил в Венеции. Бывая в других городах, он знакомился с творчеством своих коллег, восхищался

их картинами, но никому не подражал. Веронезе очень любил писать сцены различных пиров и собраний, на которых изображал всю роскошь тогдашней Венеции. Это был не художник-философ, изучающий свой предмет до малейшей подробности. Это был артист, которого не стесняли никакие преграды, он свободен и великолепен даже в своей небрежности.

Любимым сюжетом Веронезе была «Тайная вечеря». Художник обратился к теме отнюдь не традиционной для Венеции. Если для художников-флорентийцев такие темы, как «Брак в Кане Галилейской» и «Тайная вечеря» были привычными, то венецианские живописцы не обращались к ним довольно долго, сюжет трапез Господних не привлекал их вплоть до середины XVI века.

Первая значительная попытка такого рода была предпринята только в 1540-е годы, когда Тинторетто написал свою «Тайную вечерю» для венецианской церкви Сан Маркуола. Но уже через десятилетие ситуация внезапно и резко изменяется. Трапезы Господни становятся одной из самых излюбленных тем венецианских живописцев и их заказчиков, церкви и монастыри как бы соревнуются между собой, заказывая крупным мастерам монументальные полотна. За 12—13 лет в Венеции создается не менее тринадцати огромных «Пиров» и «Тайных вечерь» (среди них уже упоминавшийся «Брак в Кане Галилейской» Тинторетто, «Брак в Кане Галилейской» самого Веронезе для рефлেকтория церкви Сан Джордже Маджоре, его же полотна «Христос в Эммаусе» и «Христос в доме Симона фарисея», «Тайная вечеря» Тициана и др.). Свою «Тайную вечерю» — самое грандиозное из пиршеств (высота картины 5,5 метра и ширина около 13 метров) — Веронезе написал в 1573 году для рефлেকтория монастыря святых Иоанна и Павла взамен сгоревшей за два года до того «Тайной вечери» Тициана.

Во всех «пирах» Веронезе присутствует явный оттенок триумфа, почти апофеоза. Они проявляются и в праздничной атмосфере этих картин, и в их величавом размахе, проступают они и во всех деталях — будь то поза Христа или жесты, с которыми участники трапез поднимают чаши с вином. В этом триумфе немалую роль играет и евангельская символика — ягненок на блюде, хлеб, вино...

Картина «Тайная вечеря» изображала Христа и его учеников на пиру у мытаря (сборщика податей) Левия, и ни в одном произведении

Веронезе до этого архитектура не занимала такого места, как в этой картине. Исчезла и сдержанность, которая была на полотне «Брак в Кане Галилейской»: здесь гости ведут себя шумно и вольно, вступают между собой в споры и пререкания, чересчур резки и свободны их жесты.

Как повествует евангельский текст, Левий пригласил к себе на пир и других мытарей, и Веронезе пишет их жадные, порой отталкивающие физиономии. Здесь же расположились грубые воины, расторопные слуги, шуты и карлики. Мало привлекательны и другие персонажи, которые выдвинуты на первый план у колонн. Справа расположился толстяк-виночерпий с оплывшим лицом, слева — распорядитель-мажордом. Его закинутая назад голова, размашистые жесты, не совсем твердая походка свидетельствуют о том, что он явно отдал напиткам немалую дань.

Неудивительно, что католическая церковь усмотрела в столь вольной трактовке евангельского текста дискредитацию священного сюжета, и Веронезе вызвали в трибунал инквизиции. От художника потребовали объяснения, как он осмелился, трактуя священный сюжет, вводить в картину шутов, пьяных солдат, слугу с расквашенным носом и «прочие глупости». Веронезе не чувствовал за собой никакой особой вины, он был добрым католиком, исполнял все предписания церкви, никто не мог обвинить его в каких-нибудь непочтительных отзывах о папе или в приверженности к лютеранской ереси. Но члены трибунала не зря ели свой хлеб. Никто не ответил на приветствие художника, никто даже взглядом не пожелал выразить ему свое сочувствие. Они сидели с холодными, равнодушными лицами, и он должен был держать перед ними ответ. Они хорошо знали, что в их власти подвергнуть художника пыткам, сгноить в застенках и даже казнить.

Как ему вести себя? Все отрицать или каяться? Отвечать на хитрость хитростью или прикинуться простачком? Веронезе и сам понимал, что по сути он создал картину из жизни Венеции — красивую, декоративную, вольную. Где еще, кроме Венеции, можно было увидеть такую трехарочную лоджию, занимавшую три четверти картины? А мраморные дворцы и прекрасные башни, которые виднеются в пролетах арок на фоне сине-голубого неба? Пусть выйдут судьи на площадь Святого Марка, к морю, где на фоне сияющего южного неба вырисовываются знаменитые колонны со статуями

святого Феодора (древнего покровителя Венеции) и льва святого Марка. Кстати, немало можно было бы рассказать о том, как у этих самых колонн в течение многих веков казнили и мучили людей по приказу Совета десяти и без приказа. Тогда они узнают, что вдохновляло его, когда он писал свою картину.

Конечно, не современников библейских персонажей изобразил он, дав волю своей фантазии; конечно, шумна и не в меру весела толпа гостей, и потому падают на Веронезе страшные вопросы: «Как вы полагаете, кто присутствовал с Христом на тайной вечери?» — «Я полагаю, что только апостолы...» — «А для чего изобразили вы на этой картине того, кто одет, как шут, в парике с пучком?», «Что означают эти люди, вооруженные и одетые, как немцы, с алебардой в руке?»... И Веронезе предстает в трибунале как художник и впрямь кажущийся достаточно беззаботным в сюжете своих картин, руководствующийся лишь своей фантазией и стремлением к *ornamento*: «У меня был заказ украсить картину по моему разумению, так как она большая и может вместить много фигур».

Ученые отмечают, что трактовка «пиров» как триумфа Христа имела для Веронезе еще и другой важный смысл. В Венеции почитание Христа так же, как культ Марии и святого Марка, было связано и с политическими мифами и преданиями. Перенесение тела святого Марка в IX веке в только что возникший город и объявление апостола покровителем этого города приравнивало Венецию к другому апостольскому городу — Риму. С культом Марии связывались многие памятные даты Венеции — от его основания в день Благовещения до вручения папой Александром III венецианскому дожу кольца для обручения с морем в день Вознесения Марии. Обряд этот обставлялся с пышностью и великолепием небывалыми. Дож — верховный правитель Венецианской республики, пожизненно избираемый и наделенный достоинством владетельного князя, — выезжал на роскошной галере, отделанной золотом и серебром, с мачтами пурпурного цвета, чтобы бросить в море золотой перстень. Иисус Христос считался покровителем государственной власти в лице дожа как представителя и символа *Seremissima* — Яснейшей республики святого Марка. Известно, что в некоторых общественных празднествах (в частности, в пасхальном ритуале) Дож как бы воплощал Христа и выступал от его имени.

Таким образом, «пиры» Веронезе таят в себе целый мир идей, преданий, представлений и легенд — величественных и значительных.

А члены трибунала инквизиции «18 дня, июля месяца 1573 года, в субботу постановили, чтобы Паоло Веронезе наилучшим образом исправил свою картину, убрав из нее шутов, оружие, карликов, слугу с разбитым носом — все то, что не находится в соответствии с истинным благочестием». Но когда Веронезе, пошатываясь, выходил с заседания трибуна, он уже знал, что ни при каких обстоятельствах не согласится выполнить эти требования... И улучшил картину весьма своеобразно: он изменил название, и «Тайная вечеря» превратилась в «Пир в доме Левия».

ПОХОРОНЫ ГРАФА ОРГАСА

Эль Греко



Доменико Теокопули (таково настоящее имя Эль Греко) — легендарный мастер, судьба которого таинственна и полна чудес. Его живопись занимает совершенно особое место в истории европейского искусства. Родившийся на Крите, он стал «самым испанским

художником», «живописцем кастильской набожности во времена Сервантеса, испанских миссионеров святой Терезы и Хуана де ла Крус».

Судьба художественного наследия Эль Греко сложилась печально, а его искусство оказалось чуждым эстетическим идеалам последующих эпох. Сначала это привело к непониманию, а потом и к полному отрицанию его дарования. Художественную манеру Эль Греко сочли причудливой, странной, порой его обвиняли в безумии, порой приписывали астигматизм (болезнь глаз). Дело дошло до того, что имя Эль Греко превратилось в синоним извращенного вкуса, а впоследствии даже перестало упоминаться в справочниках по искусству. Первыми открыли полотна забытого мастера романтики. Они увидели в нем своего героя — непризнанного гения, скитальца и отшельника. Известно, что французский поэт Шарль Бодлер, художники Э. Делакруа, Э. Дега, Милле восхищались и приобретали произведения Эль Греко.

Перебравшись в Испанию, художник сначала поселился при дворе короля Филиппа II, но не признанный королем и его двором, переехал в Толедо — старую столицу Испании. Казалось, что само расположение бывшей испанской столицы на высоком каменистом плато, окруженном обрывистыми берегами реки Тахо, архитектурный облик города с его наслоениями разных культурных эпох благоприятствовали возвышению души, располагали к философским раздумьям и религиозной сосредоточенности. Дворцы Толедо хранили черты мавританской архитектуры, среди церквей было много мечетей и синагог, обращенных в христианские храмы. Особая духовная атмосфера, сложившаяся в городе, инспирировала творчество Эль Греко как мастера мистического маньеризма. Старый Толедо с его древними аристократическими гнездами, устойчивыми традициями средневековой культуры, сам воздух древнего города — церковной столицы Испании — сотворили из Эль Греко своего певца.

Творческая мощь и своеобразие художественного метода Эль Греко наиболее полно проявились впервые именно в Толедо — во время работы над огромным алтарным образом «Похороны графа Оргаса», написанным по просьбе его друга-священника Андреса Нуньеса для церкви Святого Фомы. В этом полотне художником воплощена легенда о чуде, якобы происшедшем в XIV веке во время пофобения

кастильского вельможи графа Оргаса. О содержании этой легенды повествует надпись на каменной плите, расположенной под самой картиной. Согласно преданию, граф Оргас пожертвовал этой церкви большие сокровища и желал быть погребенным именно в церкви Святого Фомы. После его смерти в 1312 году во время похорон свершилось чудо: с небес спустившиеся два святых — юный, прекрасный святой Стефан и убеленный сединами блаженный Августин — собственными руками предали погребению тело благочестивого графа.

Заказывая Эль Греко картину, священники дали описание того, что должно было быть изображено на полотне. Этот документ сохранился до наших дней и свидетельствует, насколько точно художник следовал данным ему указаниям. Тем не менее они не стеснили творческую свободу Эль Греко, и он перенес событие старинной легенды в современную ему жизнь.

Земная сцена (положение во гроб умершего светского вельможи) и небесное видение переплетаются в произведении Эль Греко так же, как и на иконе с изображением Святого Маврикия, только еще более сложно и неразрывно. Положение во гроб графа Оргаса, верного слуги церкви, происходит на фоне толпы скорбящих друзей, изображенных портретно. Друзья покойного — это в большинстве своем гордые, полные собственного достоинства испанские идадьго. Лица их настолько характерны, что среди них можно различить современников Эль Греко: Антонио, Каваррубиаса, Педро Бонавенте — эконома церкви Святого Фомы, графа Бонавенте и других. Многие из друзей и знакомых художника узнавали себя в этом полотне. Монолитную стену их черных одежд перечеркивает гирлянда сверкающих белых «жабо», в пене которых колеблются яйцеобразные головы — то любопытные, то озадаченные, то грустные. Крайние и центральные фигуры красноречивыми жестами указывают на происходящее...

В центральной части картины одетые в парадные мантии святой Стефан и блаженный Августин укладывают тело покойного в едва различимый саркофаг. Фигуры обоих святых самым естественным образом включены в группу земных персонажей. Художник изображает, как святые с чисто человеческим состраданием склонились над безжизненным телом графа, одетого в рыцарские доспехи. Нигде у Эль Греко печаль, глубокая нежность и скорбь не выражались больше с

такой человечностью, и вместе с тем образы святых — воплощение самой высшей духовной красоты.

Двое людей в картине смотрят прямо на зрителя. Мужчина, лицо которого видно над святым Стефаном (искусствоведы предполагают, что это может быть автопортрет художника), и мальчик, жестом как бы заостряющий внимание зрителя на совершающемся мистическом чуде, — это сын Эль Греко.

Нет ничего суетного, житейского, обыденного. Нет следов церковного интерьера и ненужных предметов, ничего лишнего и второстепенного, что бы отвлекало от главного. Лишь строгие, скорбные лица, застывшие в глубокой задумчивости, и погребальные факелы... На картине Эль Греко изображена священная, мистическая минута — предстояние перед смертью, это мысль о смерти, о ее непостижимой, глубокой и вечно волнующей тайне.

Над земной сценой, расположенной в нижней части картины, в верхней ее части, замкнутой полукругом, изображена другая сцена — происходящая в то же самое время на небесах. Опекаемая ангелами-хранителями душа умершего (в виде спеленатого младенца), преклонив колени на облака, поддерживаемые херувимами и опускающиеся почти до голов скорбящих, приближается к Иисусу Христу, восседающему в судейском кресле — наивысшей точке всей композиции произведения. Рука Спасителя обращена к находящейся почти симметрично напротив Марии, как бы призывая ее в свидетели. Остальное пространство верхней части картины заполняют разнообразные группы порхающих ангелов и святых. Вблизи видны удостоившиеся райского блаженства, в преображенных лицах которых можно увидеть портретные черты короля Филиппа II и кардинала Таверы, в женском образе некоторые усматривают черты умершей Херонимы де Куэвас. Другим связующим звеном между двумя мирами (кроме облаков) является движение рук и вскинутая голова священника, стоящего среди людей спиной к зрителю. Он, как будто позабыв о похоронах, в мистическом экстазе взирает на небесное видение.

«Свет дня заставляет меркнуть мой внутренний свет, — говорил Эль Греко, когда во время работы закрывал окна своей мастерской, оберегая свое особое духовное состояние, позволявшее «улавливать волны, нисходящие с небес». Свет, снимающий и растворяющий цвет, является не только организующим фактором всей композиции, но несет

еще эмоциональную и символическую нагрузку. Великолепно передана Эль Греко торжественно траурная гамма серо-серебристых и золотисто-желтых тонов с акцентами желтого, синего, черно, красного, оранжевого и желто-зеленого.

Картина «Похороны графа Оргаса» напоминает огромный красочный узор, все элементы которого взаимосвязаны между собой, каждый мотив находит созвучие, темы варьируются, усложняются, сливаются. Так же великолепно передана Эль Греко материальность предметов, различие фактуры тканей в одеждах идадьго и тяжелых серых сутанах монахов, прозрачность белой накидки дьякона, отблески пламени свечей; блеск темного металла доспехов графа Оргаса контрастирует со сверкающей золотом парчой облачения святых.

...Церковь Святого Фомы в Толедо небольшая, незаметная и очень простая. Найти в ней картину «Похороны графа Оргаса» не представляет труда. Огромное сияющее полотно кажется в ней диковинной драгоценностью. Картина ярко освещена и огорожена решеткой, перед которой рядами расположены скамьи.

Это полотно стало настоящим украшением Толедо. Многие иностранцы специально приезжали в город, чтобы только увидеть эту картину, и приходили от нее в немое восхищение. Сами толедцы не устают любоваться ею, каждый раз находя в ней что-то новое, и с особым любопытством изучают представленные на ней портреты великих мужей. Рассказывают, что, когда знаменитый Сальвадор Дали побывал в Толедо и впервые увидел «Похороны графа Оргаса», он упал в обморок: такова была реакция великого сюрреалиста на гениальное произведение Эль Греко.

ЛЮТНИСТ

Караваджо



Микеланджело Меризи был прозван Караваджо по месту своего рождения в местечке Караваджио близ Милана. Будучи простым каменщиком, из-за страстной любви к искусству он пришел в Рим, чтобы заняться там живописью. Первоначальным приемам этого искусства он научился, растирая краски у плохих рисовальщиков фресок. Но вскоре терпение и труд поставили его в ряд с величайшими художниками своего времени. Не имея учителей, Караваджо создал свой собственный стиль, в картинах своих отличался необузданной энергией, впрочем, как и в жизни (он несколько раз дрался на дуэлях, за что потом сидел в тюрьмах)

Талант Караваджо был смелый, пламенный, полный силы, хотя художника часто упрекали, что он ищет истину далеко от идеала. Одаренному неудержимым воображением и в высшей степени владеющему живописной техникой, ему пророчили великое будущее, если бы он вникнул в правила (до него уже открытые), если бы не

обращался к безусловному копированию природы, если бы не впадал в тривиальность и частые анахронизмы, если бы он изучал произведения древних.

Этот художник не знал успокоенности ни в жизни, ни в творчестве. Караваджо осмелился отказаться от того, что было создано до него, и обратил внимание и взоры художников к самому великому учителю — Природе. Он ввел в свои картины простых, обыкновенных людей, порой грубоватых, но прекрасных новой красотой — правдой жизни. Его упрекали за то, что в рисовании он «следует своему собственному гению, не питая никакого уважения к превосходнейшим античным мраморам». Один из первых биографов художника писал: «Когда ему показывали знаменитейшие статуи Фидия и Гликона, чтобы он воспользовался ими для изучения, он, протянув руку и указав на толпу, ответил только, что для мастеров достаточно натуры. И, чтобы придать убедительность своим словам, он позвал цыганку, которая случайно проходила по дороге, привел ее в мастерскую и изобразил предсказывающей судьбу» (картина «Гадалка»)

Бунтарь-Караваджо совершил переворот в живописи. Ему было 27 лет, когда его «Матфей» был отвергнут заказчиками за потрясение традиций и благопристойности, ибо апостола художник написал в облике простого рыбака. Порой его картины закрывали темно-зеленым сукном, чтобы зрители могли осмотреть остальные картины выставки, настолько его полотна ярко выделялись и поражали.

Это был гений великий, гений самостоятельный, хотя современников Караваджо поражали, а многим казались вульгарными сюжеты и модели его картин. Но к тому времени, когда была создана «Гадалка», Караваджо уже имел нескольких богатых и влиятельных покровителей. Оригинальность картин Караваджо и их несомненные художественные достоинства привлекали к нему наиболее образованных и понимающих толк в искусстве римских меценатов. Среди них был кардинал дель Монте, для которого художник и написал своего знаменитого «Лютниста» (другое название картины «Девушка с лютней»).

В основе этого полотна тоже лежит наблюдение с натуры, зритель даже может узнать лицо, переходящее из картины в картину. В нескольких полотнах Караваджо встречается образ лютниста — круглолицего, густобрового юноши, почти мальчика. Но, передавая

натуру, Караваджо отбрасывает все случайное, повседневное и заботится только о выражении своей основной идеи.

На этом полотне художник воплотил свой излюбленный тип из народа: у лютниста полное лицо, большие черные глаза под широкими бровями, полные губы... Черные, непокорно вьющиеся волосы украшены широкой лентой, небольшие, красивые руки перебирают струны лютни... На столе лежат скрипка, открытые ноты, фрукты, цветы в стеклянном сосуде... Юноша настраивает лютню и весь поглощен льющимися звуками, о чем говорит и наклон его головы, и полуоткрытый рот, и выражение глаз, рассеянно смотрящих мимо зрителя. Все это написано так тонко, так виртуозно, что кажется, будто зритель и сам слышит звучание инструмента.

Изображенный на картине лютнист — явно не аристократ; в его круглолицем здоровом лице присутствует даже некоторая грубоватость, но она смягчена тем, что нежная кожа, по-девичьи убранный голова, изящные удлиненные пальцы придают всему облику юноши чарующую женственность.

Как и в других своих ранних полотнах, Караваджо не передает здесь глубины пространства, только ничем не покрытый деревянный стол отделяет юношу от зрителя. Фигура лютниста и натюрморт почти вплотную придвинуты к нему и располагаются на первом плане, но на нейтральном фоне затемненной стены фигура юноши видится особенно отчетливо. Пышные складки белой рубашки подчеркивают ширину груди и плеч, столь же объемно воспроизводит Караваджо и черты смугло-румяного лица — крепкие щеки, толстый нос, яркие губы, крепкий подбородок с ямочкой. Разглядывая картину, зритель поражается, насколько точно подметил художник блики на влажных белках юношеских глаз, блеск каштановых волос, будто просвечивающие кончики тонких пальцев и темные полосы на коже груш. Располагая на столе скрипку, ноты, груши, вазу с цветами, Караваджо строго отграничивает один предмет от другого, показывая причудливые изгибы светло-коричневого дерева инструмента, твердость тонкого желтоватого листа бумаги, круглость светло-зеленого плода, прозрачное стекло сосуда и яркость цветов.

В те времена в итальянской живописи очень часто варьировалась тема «суеты сует», «напоминания о смерти». Молодость, преходящая красота, увядающие листья, улетающий звук музыки — все это были

приметы тщетности земной суеты, все говорило о бренности мира. Возможно, что в замысле картины есть некоторая доля, близкая к кругу таких представлений, оттого некоторые исследователи находят в ней оттенок двойственности (может быть, даже двусмысленности) в смешении девичьих и юношеских черт лютниста. Караваджо подает это просто и спокойно, как еще один реальный факт, с которым зрителю надо считаться. Одни исследователи видят в этом художественный прием, с помощью которого художник хочет усложнить образ. Другие полагают, что Караваджо хотел передать физическое воплощение того настроения, которым охвачен музицирующий лютнист. Томно склоненная голова лютниста, глаза с мечтательной поволокой, изящные движения рук — все передает красоту эмоций, вызванных музыкой. Правда, некоторые искусствоведы считают, что чувство, переданное через систему их внешних обозначений, лишается подвижности и застывает. Однако именно эта продолжительность мимолетного чувства, остановленного и закрепленного художником, чарует навеки.

«Лютнист» была одной из первых картин Караваджо с развитым эффектом света во тьме, вся она залита ровным, рассеянным, чуть золотистым светом. Ярко озарив юношу и предметы на переднем плане, в дальнейшем свет теряется в глубине, оставляя только косой след на стене и делая тем самым ее почти ощутимой для зрителя.

ПЕРСЕЙ И АНДРОМЕДА

Питер-Пауль Рубенс



Об Антверпене часто просто говорят: «Родина Рубенса». Здесь, на Зеленой площади в центре города, стоит сегодня бронзовый Рубенс, приветливо встречая всех прохожих. Он изображен в просторной блузе-безрукавке, в шароварах и сапогах, у ног его лежит палитра с кистями... Кто бы ни прошел по площади, всякий приветствует великого фламандца поклоном или дружеским жестом. Здесь он — хозяин, он царит здесь, встречает гостей, сопровождая их по площадям, аллеям и бульварам бельгийской столицы. Здесь долгое время летними вечерами, по средам и субботам, давались концерты в честь великого художника.

Рубенс, которому сила вдохновения открыла как будто все тайны гармоничного сочетания красок и все могущество рисунка — один из величайших живописцев не только своего времени, но и веков

позднейших. Художественная плодovitость его была баснословной, исчерпывающий каталог его произведений составить просто невозможно. Вряд ли найдется сколько-нибудь известная галерея (публичная или частная), в которой не было бы полотен Рубенса.

Его творчество не оставляет никого равнодушным вот уже около 400 лет. У него столько же страстных поклонников, сколько и хулителей, которые обычно видят в нем лишь певца чувственных радостей и наслаждений, увлеченного только цветущей красотой обнаженного женского тела. Но имя Рубенса так громко звучит в истории, что никакие враждебные суждения уже не могут поколебать и ослабить того восторга, с которым это имя встречается. Если по временам грубость и невоздержанность его эпохи отражались на его картинах, то и это мы не можем ставить в упрек великому живописцу.

Дарование Рубенса многогранно, и творчество его насыщено более сложными идеями, чем это может показаться на первый взгляд. Лучшие его творения венчают художника славой даже среди самых великих мастеров. И таких творений у Рубенса столько, что «слабые» его произведения (какие можно найти и у других художников) можно просто оставить без внимания.

Видное место в творчестве Рубенса занимают картины на мифологические и аллегорические сюжеты. Здесь он почти не знал себе равных, и потому его полотна на эти темы вызывали бурю восторгов у современников, поражали замечательными познаниями художника в области античной истории и мифологии. Сам Рубенс в одном из своих писем говорил: «Я глубоко преклоняюсь перед величием античного искусства, по следам которого я пытался следовать, но сравняться с которым я даже не смел и помыслить».

В представлении великого живописца античное божество — это вечно юная и непобедимая сила, античная богиня — это воплощение изящества и красоты пышных, чувственных форм. Часто античный миф служит Рубенсу предлогом для демонстрации обнаженного женского тела, безотносительно к тому, дает ли он изображение «Суда Париса», «Трех граций» и т.д. И действительно, его картины на мифологические сюжеты для многих искусствоведов являются наиболее полнокровными среди всех творений художника, ибо Рубенс неподражаемо умел перекраивать античные формы на свой чисто фламандский лад. В таких картинах с особой силой сказываются гениальный живописный

темперамент Рубенса, его стихийная чувственность и замечательное мастерство в изображении обнаженного тела, в знании анатомии которого он стоит вровень с другими величайшими живописцами мира.

Около 1620—1621 годов Рубенс создает картину «Персей и Андромеда». В греческом мифе, из которого художник заимствовал сюжет, рассказывается о прикованной к скале красавице Андромеде, которую должно было растерзать выплывающее из моря чудовище. На этой скале ее и увидел юный герой Персей, когда после долгого пути достиг царства Кефея.

Уже близко чудовище. Оно приближается к скале, широкой грудью рассекая волны, подобно кораблю, который несется по волнам, как на крыльях, от взмахов весел могучих гребцов. Не далее полета стрелы было чудовище, когда Персей на своих воздушных сандалиях взлетел высоко в воздух. Тень его упала на море, и яростно ринулось чудовище на тень героя. Персей смело бросился с высоты на чудовище и глубоко вонзил ему в спину изогнутый меч... Бешено бьет по воде чудовище своим рыбьим хвостом, и тысячи брызг взлетают до самых вершин прибрежных скал. Пеной покрылось море... Удар за ударом наносит Персей. Кровь и вода хлынули из пасти чудовища, пораженного насмерть... Быстро понесся могучий сын Данаи к скале, которая выдавалась в море, обхватил ее левой рукой и трижды погрузил свой меч в широкую грудь чудовища. Окончен ужасный бой.

Но в сюжет античного мифа Рубенс внес некоторое изменение: он ввел крылатого коня Пегаса, на котором прилетел Персей. Рубенса занимал не сам подвиг Персея, не борьба и сопротивление, а ликование по поводу уже свершившейся победы, когда радостные крики раздались с берега и все славили могучего героя. В этой картине Персей выступает как триумфатор, крылатая богиня Виктория (Слава) с пальмовой ветвью и лавровым венком в руках венчает победителя. Апофеоз Персея становится торжеством жизни, уже ничем не омрачаемой, прекрасной и радостной. И эту художественную задачу Рубенс разрешает с такой полнотой, с такой захватывающей силой, какая до сих пор у него почти не встречалась.

Напряженная внутренняя динамика каждой линии, каждой формы, их нарастающий ритм достигают здесь исключительной выразительности. Непреодолимая сила, ворвавшаяся, подобно вихрю, откуда-то извне, дает всей композиции и клубящимся, как в водовороте,

движениям единое направление. И гордый конь, дугой выгнувший шею, широко разметавший свои крылья и еле сдерживаемый маленьким амуром, и стремительно летящая богиня Славы в своих развевающихся одеждах, и шагнувший вперед Персей — все они как бы притягиваются фигурой Андромеды, склонившейся навстречу своему спасителю. Светлое пятно ее тела — доминирующий центр, красочное пятно всей картины. Замыкая собой композицию слева, Андромеда заставляет повернуться вспять весь этот поток движения, который завершает свой круговорот где-то за пределами рамы, исчезая вместе с драконом, только частично попавшим в картину.

В это движение пришли как будто даже сами краски картины. Прежде изолированные друг от друга локальные цвета теперь объединяются в единый красочный поток, в котором отдельными пятнами сверкают только синяя одежда богини, красный плащ Персея и его темный панцирь, оттеняющий белизну тела Андромеды.

Эту картину Рубенс писал тоже густыми красками. Но основной целью художника в «Персее и Андромеде» было достигнуть воздушности и светящейся прозрачности, поэтому иногда прямо по светлomu теплomu грунту он накладывает жидкие краски, оставляя просвечивать и грунту, и подмалевок. Человеческая фигура, окутанная этой живой атмосферой, теряет свою определенность и резкость очертаний. Даже немного грузная фигура Андромеды дана в таком чарующем обаянии цветущей молодости, что изображение этого обнаженного тела может служить непревзойденным образцом живописного мастерства.

Картина «Персей и Андромеда», казалось бы, изученная многими искусствоведами, тем не менее во многом остается загадочной. По сей день «творческая история» ее остается неизвестной. Что именно послужило Рубенсу толчком к возникновению самого ее замысла: было ли естественное желание самого художника написать данное полотно или это результат какого-то специального заказа? Х.Г. Эверс считал это изображение свадебным (правда, он исходит из неверной датировки картины — 1609—1611 годы) и связывал его с женитьбой Рубенса или его брата Филиппа.

Рубенс написал две картины на этот сюжет. Второй вариант, исполненный им почти одновременно с первым, сейчас находится в

Берлинском музее. Кроме того, та же самая композиция была повторена им, в увеличенном виде, на фасаде его дома в Антверпене.

КАРЛ I В ТРЕХ РАКУРСАХ

Антонин Ван Дейк



Ван Дейк был учеником Рубенса, которому великий мастер, умирая в полном блеске своей славы, завещал духовную часть своего совершенного искусства. Некоторые ученики Рубенса рабски подражали ему, перенимали даже смелость и ловкость кисти маэстро, но мало заботились о самостоятельности и самобытности. Ван Дейк счастливо избежал подобного недостатка.

Начинался XVII век. Обширная мастерская Рубенса полна учеников. Один рисует с натуры, другой делает большую копию с эскиза учителя, третий заканчивает набросанные фигуры. Шума и

смеха кругом немало, особенно потому, что самого Рубенса сейчас нет в мастерской. Но вдруг становится необыкновенно тихо, замолчали даже самые веселые и шаловливые. Все стоят испуганные, растерянные и тревожно поглядывают друг на друга. На большом полотне с работой Рубенса беспечной рукой одного из шалунов стерт угол картины. Что-то теперь будет? Что скажет маэстро? Хорошо бы все исправить, прежде чем вернется Рубенс. Но кто осмелится коснуться полотна? Кто сумеет все исправить так, чтобы мастер ничего не заметил?

И вот к полотну подходит 16-летний юноша. Движения его легки и изящны, длинные белокурые волосы в грациозном беспорядке падают на шею и большой белый воротник, голубые глаза полны блеска. Он внимательно осматривает картину, смешивает краски и накладывает их на поврежденное место. Не прошло и часа, а юноша кладет уже последние мазки. Пришедший вскоре Рубенс взглядом окинул мастерскую, дивясь необычной тишине. Потом подошел к полотну и остановился перед своей начатой работой. Сердца учеников просто замерли, когда он подошел к картине ближе. Что-то похожее на сомнение мелькнуло на лице Рубенса, когда взгляд его остановился на подрисованном месте. Но потом он взял палитру и стал спокойно работать. Ученики облегченно вздохнули и благодарно обернулись к белокурому юноше — Антонину ван Дейку. Человек, подрисовавший в знаменитой рубенсовской картине «Снятие с креста» щеку и подбородок Богоматери с искусством, обманувшим самого Рубенса, мог быть больше, чем простым копиистом. И желал быть больше!

Ван Дейк долгое время оставался недостаточно оцененным. Почему это произошло? Может быть, легенды о нем затемнили умы биографов, а разнообразие и неровное по достоинству творчество его смутило критиков? За одной из первых картин Ван Дейка «Святой Мартин» признают величайшую ловкость кисти, верность глаза и точность рисунка. Но ведь эти качества свойственны и простому ремеслу. Долгое время за ним не признавали заветного идеала, той пламенной веры, которая помогала художникам находить в избранных ими моделях образы вечной красоты. Но Ван Дейк, подобно Рубенсу, умел поднимать свои модели на пьедестал, умел подчеркивать в их чертах, позах и движениях знатность происхождения и особый аристократизм осанки. Он был не только гениальный виртуоз, он совершил в живописи нечто большее. Господин своих замыслов и их

исполнения, Ван Дейк и зрителя делает как бы свидетелем своих мечтательных грез.

Это последнее откровение он получил в Англии. Несмотря на то, что деление творчества художника на несколько периодов совершенно произвольно (в соответствии с его переездами из одной страны в другую), принято считать, что именно английский период является эпохой расцвета искусства Ван Дейка. Ему было 33 года, когда он прибыл в Лондон — столицу страны, в которой совершенно отсутствовали художественные традиции. Но Карл I принадлежал к тем немногим монархам Англии, кто признавал развивающее влияние искусства на народ и поощрял искусства более, чем даже позволяли его средства. К какому бы периоду, к какой бы школе или национальности ни принадлежало произведение, если только оно отличалось высокими художественными достоинствами, оно непременно заслуживало горячее одобрение короля. О его тонком эстетическом вкусе говорит и замечательная коллекция Карла I (к сожалению, разгромленная во времена Кромвеля). А ведь в нее входили замечательные портреты Альфонсо д'Эсте и Лауры Дианти, а также «Погребение» кисти Тициана, «Портрет Эразма Клооти» Гольбейна, полотна А. Дюрера, Караваджо и других художников. Многие из самых ценных теперь достояний музеев и галерей мира прежде составляли часть коллекции английского короля. Коллекционер, обладавший таким художественным вкусом и такими сокровищами, должен был требовать первоклассных художественных качеств и от живописца, приглашенного им ко двору. Карлу I были уже знакомы замечательные произведения Рубенса, так что он многого ожидал и от его ученика. В картинах Ван Дейка английский монарх увидел черты итальянской живописи, и это особенно пленило короля. В Лондоне Ван Дейка встретил самый лестный прием.

Портреты Карла I и королевы Генриетты Марии писали многие художники, но сегодня мы представляем этих королевских особ только по портретам Ван Дейка. Король и королева постоянно заказывали фламандцу свои портреты, и именно он запечатлел их для потомства. Тридцать пять портретов Карла I (из которых 7 — конных), 35 портретов королевы Генриетты, бесчисленные изображения королевских детей — все это свидетельствует о том, как часто обращался король к гению своего придворного художника.

Апогеем английского периода творчества Ван Дейка искусствоведы считают его произведение «Карл I в трех ракурсах». Портрет был начат художником скорее всего во второй половине 1635 года, когда (как отмечали современники) король «находился в полном расцвете щедро отпущенных ему жизненных сил. Он был очень хорошо сложен. Натура скорее меланхоличная, чем веселая, он обладал располагающей внешностью, столь же приятной, сколь и серьезной. Поступки короля свидетельствуют, что ему не свойственны неумеренные вождения и деспотические наклонности, и он действительно являет собой государя, исполненного добра и справедливости». В портрете Ван Дейк вносит в передачу красок, форм и света такую верность, что король предстает перед глазами зрителей во всей тонкости своих переживаний. Именно путем добросовестного изучения внешней, так сказать, оболочки великие мастера средних веков и достигали воспроизведения души изображаемых ими людей.

Портрет «Карл I в трех ракурсах» предстояло отослать в Рим скульптору Лоренцо Бернини, которому полотно должно было заменить живую модель. Пользуясь им, скульптор должен был вылепить бюст Карла I. Папский престол задумал поднести мраморный бюст Карла I королеве Генриетте Марии, и заказ был сделан папой Урбаном VIII в тот момент, когда Ватикан возымел надежду вернуть Англию в лоно католической церкви. Покидая свою родину после бракосочетания, французская принцесса Генриетта Мария обещала папе и своему брату французскому королю, что воспитает своих детей в католической вере и будет поборницей ее в еретической стране. Потому Грегорио Панцани, папский нунций в Лондоне, в июле 1635 года и доносил папе, что английский король весьма доволен разрешением извять его бюст, которое папа дал Лоренцо Бернини.

Ван Дейк отлично понимал, что тройной портрет будут придирчиво рассматривать римские художники и знатоки, и работал над ним с особой тщательностью. Портрет создавался по необычному заказу — Бернини нужна была только голова короля, фламандец, вероятно, вдохновлялся «Портретом мужчины в трех ракурсах» Лоренцо Лотто, имевшимся в Королевском собрании.

Тройной портрет Карла I сделан по пояс и изображает короля в профиль, в три четверти и анфас на фоне грозового неба. На короле три камзола разного цвета, но один и тот же кружевной воротник. Слева

король придерживает рукой атласную ленту с висящим на ней Малым Георгием, справа — придерживает правой рукой плащ. Зритель видит здесь знакомые по предыдущим портретам густые брови короля, его тяжелые веки, длинный нос, подвитые кверху усы, копну волос и подвитую остроконечную бородку. На левом изображении волосы более длинные, чем на правом. Взгляд у короля созерцательный и отрешенный, а весь облик его проникнут царственностью и достоинством.

Портрет понравился королю, и в своем письме к Бернини Карл I выразил надежду, что скульптор «изваяет наше изображение в мраморе по нашему подобию на холсте, которое вскоре ему будет выслано». Получив картину, ваятель отметил «некоторую горестную обреченность, читаемую в чертах этого выдающегося государя» (в ходе *Английской буржуазной революции XVII века Карл I был низложен и казнен*). Он сделал бюст Карла I летом 1636 года, а уже весной следующего года кардинал Барберини позаботился об отправке произведения в Англию. Бюст прибыл в Оутлендский дворец в июле 1637 года и был восторженно принят «не только за мастерство исполнения, но и по причине чрезвычайной схожести с обликом короля». Восхищенная королева наградила Барберини бриллиантом стоимостью в 4000 скуди.

К несчастью, этот бюст оказался в числе сокровищ, погибших при пожаре Уайтхолла в 1698 году. Сейчас в Виндзоре хранится копия, выполненная, возможно, Томасом Эйди со слепка. Внешний вид бюста сохранился также на гравюрах, исполненных (по предположению) Робертом ван дер Вурстом, и на рисунках Джонатана Ричардсона.

АВТОПОРТРЕТ С САСКИЕЙ

Рембрандт ван Рейн



Среди картин Дрезденской галереи, столь богатой всемирно известными произведениями различных живописных школ, находится одна из самых любимых публикой. Это портрет, в котором Рембрандт изобразил самого себя со своей молодой женой, сидящей у него на коленях.

В 1632 году, после смерти горячо любимого им отца, Рембрандт навсегда перебирается в Амстердам. Он поселяется в одной из комнат торговца картинами Гендрика ван Эйленбурга. У Рембранда много заказов, он подписывает теперь свои картины только полным именем, и он был необычайно трудолюбив.

Быстрота работы Рембранда была почти баснословной. Однажды, во время одной из загородных прогулок, сядя обедать с другом своим — бургомистром Сиксом, он заметил, что на столе не было горчицы. Бургомистр послал за нею в город человека, но, зная медлительность посланного, Рембрандт побился об заклад, что скорее награвировует доску, чем возвратится слуга. Пари было принято, Рембрандт его выиграл, награвировав до возвращения слуги пейзаж, который был виден из окна комнаты. Этот эстамп теперь известен под названием «Трех деревьев».

В том же 1632 году Рембрандт познакомился с Саскией ван Эйленбург, родственницей своего домохозяина. Эта фризская девушка тоже прибыла в Амстердам после смерти отца, была так же одинока в городе, как и молодой Рембрандт. Через два года они поженились и некоторое время жили у Гендрика, но через несколько лет Рембрандт купил ставший теперь знаменитым дом на Бреестраат. Это был самый радостный период в жизни художника, годы постоянного художественного маскарада. Всем известно, как одевал он свои фигуры и изображения: его тюрбаны, алебарды, рубины достойны, по меньшей мере, удивления, как будто он ищет не красоту, а наоборот, — безобразие. Однако все это купается в свойственной только ему светотени.

Первые годы жизни Рембранда в Амстердаме — это еще и время, когда к нему пришли слава «исторического живописца» и блестящий успех портретиста. Портреты он писал так, что в этом отношении имел мало соперников. Поразительное сходство, уловление мысли и характера человека, живость изображения таковы, будто написанный художником человек выходит из полотна и предстает перед зрителем волшебным миражом.

Существует более ста автопортретов Рембрандта: с течением времени беднее становилась его одежда, сумрачнее колорит и царственнее осанка, как и выражение лица. В самом последнем из них образ кажется чуть размытым, как будто он погружен в «реку

забвения». В нем нелегко узнать того, кто 30 лет назад сидел с лихо поднятым бокалом вина и с Саскией на коленях.

Рембрандт много писал Саскию, в том числе и обнаженной, несмотря на то что в протестантско-кальвинистских кругах Голландии о таком нельзя было даже помыслить. Изображения Саскии во многих отношениях близки к исполненным тогда же автопортретам. Причудливая роскошь их костюмов иногда превосходила даже «восточные» одежды натурщиков. Подчас Рембрандт и Саския разыгрывали на картинах роль, на которую более или менее определенно указывают атрибуты (например, «Автопортрет в шлеме», «Саския в виде Флоры» и др.). Изображения Рембрандта и Саскии глубоко индивидуальны, портретны по своей сути, хотя не всегда они отличаются полным внешним сходством. Подчас исследователи творчества Рембрандта пытаются увидеть черты той или иной знакомой им модели в картинах, для которых позировала не Саския.

Знаменитый «Автопортрет с Саскией» Рембрандт написал в 1636 году, когда мастеру сопутствовал успех. В нем нашло свое отражение и его гордое сознание своей независимости, и радостное ощущение полноты жизни. Супруги пируют, наслаждаясь жизнью. Они одеты в праздничные костюмы, их счастливые лица обращены к зрителю. Есть что-то дерзкое в улыбке Рембрандта, в темпераментном жесте его руки, держащей бокал. Большой, сверкающий красками холст с его удивительным богатством фактуры и колорита полон радости бытия. Одной рукой обнимая Саскию, Рембрандт другой поднимает бокал, со смехом оборачивается к зрителю, словно приглашая его принять участие в пиршестве. Некоторые искусствоведы предполагают, что, возможно, показывая себя и свою жену, художник хотел бросить вызов ее богатым родственникам, с которыми был не в ладах.

Сильнее всего ликование выражено в насыщенном колорите картины, в игре тонко подобранных красочных сочетаний, в движении светотени. Как это часто бывает у Рембрандта, источник света не может быть точно определен, но все пространство картины насыщено переливами золотистого сияния. Глубокие тени прозрачны, а полутени светозарны. Правда, одни исследователи отмечают, что рисунок Рембрандта в этой картине не совсем верен, что головы написаны плоско, что смех на лице художника неискренен (*французский искусствовед К. Восмер заметил, что «это не улыбка, а, скорее,*

тягостная гримаса»). и искажает его черты, что портрет написан довольно вяло и вообще композиция грешит излишней вольностью. В этой вольности они увидели аллюзию (намек) на пир блудного сына.

Большое исследование по этому поводу провел искусствовед А. Каменский. Он отмечает, что в этом «Автопортрете» свое психологическое состояние Рембрандт характеризует подчеркнуто резко и откровенно. Он хохочет, но смех его как-то вымучен и нарочит. Пусть это и показное, и отчасти театрализованное выражение лица художника является второстепенной деталью, но как порой много значат именно такие детали.

В «Автопортрете с Саскией» А. Каменский усмотрел и другую второстепенную деталь, которая, как он считает, не может быть случайной. На стене изображаемого интерьера (несколько неясно и невразумительно), в левом углу от зрителя, висит незаметная, на первый взгляд, доска. И тогда исследователь задался вопросом, откуда взялась эта доска и что она, собственно, означает? Дом Рембрандта в эти материально благополучные годы был до отказа (в самом прямом смысле) заполнен картинами, рисунками, скульптурными изделиями, всякого рода милыми безделушками... Какая-то невзрачная доска вряд ли могла служить в таком доме украшением, да притом единственным! Изображения подобных досок встречаются на картинах и других голландских художников. Такие доски висели в трактирах XVII века, и на них кабатчики вели счет выпитому и съеденному гостями. А зачем такая доска висит в доме преуспевающего художника? Тогда, может быть, перед зрителем другой, не рембрандтовский дом? Раз уж на картине красуется неременный атрибут таверны, то, может быть, это она и есть? И пирушка происходит не в домашней обстановке, а где-нибудь в злачном месте? В таком случае о сцене из семейной жизни говорить не приходится. Значит, тогда перед зрителем не автопортрет с женой, а совсем другая по сюжету сцена. Да и сборники голландской народной лирики сохранили немало вакхических песен тех лет, прославляющих Бахуса, вино и женщин.

Сам исследователь отмечает, что подобная версия кажется несколько неожиданной, но когда внимательнее вглядываешься в лица, о ней начинаешь думать с все большей настойчивостью. Зритель видит довольно явную, резкую разницу в выражении лиц и настроении персонажей. Он весел и взбудоражен, хотя чувствует себя несколько

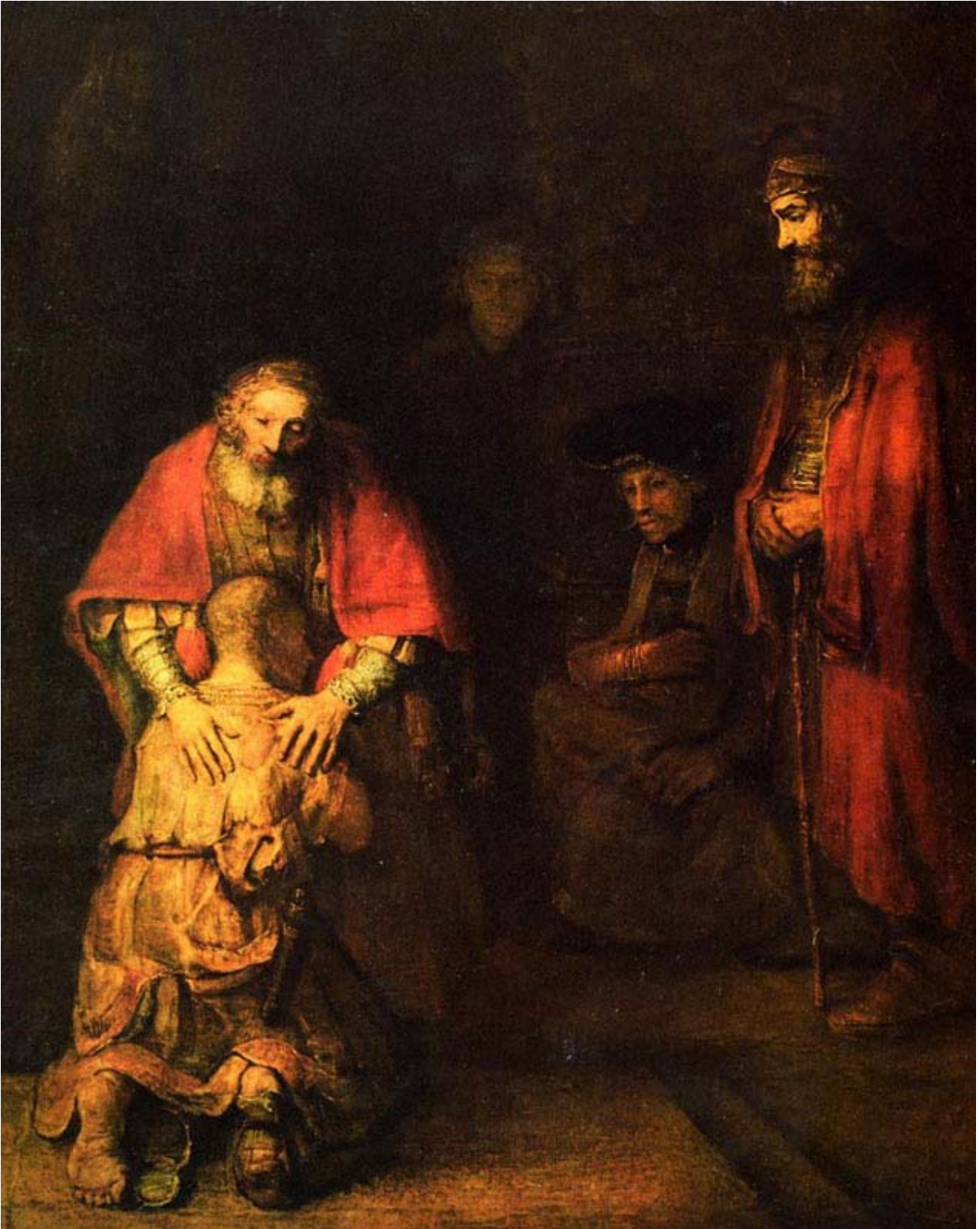
скованно. Она — сдержанна и равнодушна, на губах ее блуждает скорее ироничная, чем смущенная улыбка. Как это непохоже на другие, близкие по времени, изображения Саскии — полные милой, тихой прелести и спокойного внутреннего света. На это несоответствие обратили внимание и некоторые западные искусствоведы (К. Нейман, В. Вейсбах и др.), которые предлагали дать этому полотну другую сюжетную трактовку. Например, Г. Глюк предложил именовать эту картину «Солдат и его девка». Однако эта гипотеза явно неудачна. Во-первых, Рембрандт в эти годы совсем не писал жанровых композиций, а мотивы повседневных наблюдений замыкает в библейские и мифологические сюжеты. Во-вторых, что же это за солдат в шелке и бархате, с золоченым эфесом шпаги?

Как уже указывалось выше, некоторые исследователи предполагают, что в картине запечатлено одно из походов «блудного сына». Известно, что в этой композиции первоначально была фигура музыкантши. Тогда все загадки при такой трактовке сюжета разъясняются. Различие в поведении персонажей объясняется, если считать молодого человека пирующим гулякой, а сидящую у него на коленях женщину — трактирной девкой. В таком случае нет оснований удивляться роскошной одежде молодого человека, ведь «блудный сын» ушел из богатого дома. Следует вспомнить, что тема «блудного сына» появляется в творчестве Рембрандта именно в середине 1630-х годов.

Как бы ни спорили искусствоведы и исследователи, но основная суть картины — в автопортретности, именно в ней личное начало выступает с такой силой откровенности и с такой энергией самоутверждения. Налет эпатажа, бурлескности, явно присутствующий в картине, — это последняя вспышка молодого бунтарства, которое характерно для всех произведений Рембрандта 1630-х годов. Но в «Автопортрете с Саскией» (или в «Похождениях блудного сына») основная идея — гимн человеческому счастью. Бурный темперамент, великолепная жизненная энергия, страстное упоение всеми благами бытия — вот те чувства, которыми напоена картина. Великолепием костюмов и роскошью обстановки Рембрандт словно провозглашает, что все богатства и вся красота — достояние обычных людей, таких как он сам — сын лейденского мельника — и его милая жена. А потому любой трактир для них может стать дворцом, где на дивном пиршестве жизни все счастливы и веселы.

ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА

Рембрандт ван Рейн



Во время работы над картиной «Ночной дозор» умерла любимая жена Рембрандта Саския. Родственники покойной стали преследовать художника тяжбами из-за наследства, стремясь вырвать часть

приданого, завещанного Рембрандту Саскийей. Но не только родственники преследовали Рембрандта. Он всегда был осаждаем кредиторами, которые накидывались на великого художника, как жадная свора. Да и вообще Рембрандт никогда не был окружен почестями, никогда не был в центре общего внимания, не сидел в первых рядах, ни один поэт при жизни Рембрандта не воспел его. На официальных торжествах, в дни больших празднеств о нем забывали. И он не любил и избегал тех, которые им пренебрегали. Обычную и любимую им компанию составляли лавочники, мещане, крестьяне, ремесленники — самый простой люд. Он любил посещать портовые кабачки, где веселились матросы, старьевщики, бродячие актеры, мелкие воришки и их подружки. Он с удовольствием часами просиживал там, наблюдая суету и порой зарисовывая интересные лица, которые потом переносил на свои полотна.

Сейчас в амстердамском доме, в котором более 20 лет прожил великий Рембрандт, расположен Музей. А когда-то этот дом был продан за долги. Сам Рембрандт сидел тогда на заседании суда с таким равнодушным видом, как будто это дело его вовсе не касалось. Он не слышал речей судьи и выкриков кредиторов. Мысли его витали так далеко от собрания, что на тот или иной вопрос судьи он или ничего не мог ответить, или же его ответы не имели никакой связи с судебным делом.

Настала очередь выступить ван дер Питу — адвокату художника. Медленно и выразительно обрисовал он положение дела. Толково, осмотрительно и усердно защищая поведение Рембрандта, он взывал к человеческим чувствам кредиторов и к чувству справедливости судьи. Он бросал убедительные, едкие и страстные слова: «Пусть сгорят от стыда те, кто во имя ничтожных денежных сумм, которые не грозят им ни малейшим убытком или несчастьем, хотят сделать Рембрандта нищим! Я, ван дер Пит, говорю здесь не только как адвокат должника, я говорю от имени всего человечества, которое хочет отвести незаслуженные удары судьбы от одного из великих сыновей его... равных Шекспиру! Подумайте все, находящиеся здесь - нас покроют могильные холмы, мы исчезнем из памяти потомков, а имя Рембрандта еще столетия будет греметь над миром, и его сияющие произведения будут гордостью всей земли!»...

Да, картины Рембрандта, бесспорно, являются вершиной голландской живописи, а в творчестве самого художника одной из таких вершин стала картина «Возвращение блудного сына» Он писал ее в последний год жизни, когда уже был старым, нищим, смертельно больным и немощным, жил в голоде и холоде И все же наперекор року он писал, писал и писал в стране и городе, которые навеки прославил.

Темой для написания картины послужила известная евангельская притча, рассказывающая, как после долгих скитаний по миру блудный сын вернулся с несбывшимися надеждами к покинутому им отцу. Этот рассказ привлекал многих художников еще задолго до Рембрандта. Мастера Возрождения видели в примирении отца с непослушным сыном красивое и занимательное зрелище. Так, в картине венецианского художника Бонифацио действие происходит перед богатой усадьбой, на глазах у многолюдной разряженной толпы. Нидерландских художников привлекали больше испытания, которым непокорный сын подвергнулся на чужбине (например, сцена, когда опустившийся беспутник на скотном дворе среди свиней готов был благочестивой молитвой искупить свои прегрешения).

Рембрандту тема «блудного сына» сопутствовала в течение многих лет жизни. К этому сюжету он обращался еще в 1636 году, когда работал над офортом под тем же названием. В своих картинах на библейские и евангельские сюжеты художник редко изображал сцены страстей или чудес, его больше привлекали рассказы о каждодневной жизни людей, особенно сцены из патриархальной семейной жизни. Впервые история блудного сына была представлена Рембрандтом в гравюре, на которой он перенес библейский сюжет в голландскую обстановку и изобразил сына как костлявое, полуголое существо. К этому времени относится и рисунок, на котором отец энергично сжимает рукой лохматую голову кающегося сына: даже в минуту примирения он желает показать свою отцовскую власть.

Рембрандт много раз возвращался к этой теме, и на протяжении многих лет он представлял ее каждый раз по-разному. В ранних вариантах сын бурно выражает свое раскаяние и покорность. В серии более поздних рисунков душевные порывы отца и сына не так обнажены, элемент назидания исчезает. Впоследствии Рембрандта стала занимать как бы почти нечаянная встреча старика-отца и сына, в которой силы человеческой любви и всепрощения еще только готовы

раскрыться. Иногда это был одинокий старик, сидящий в просторной комнате, перед ним опустился на колени его непутевый сын. Порой это старик, выходящий на улицу, где его ждет нежданная встреча; или же к нему подходит сын и крепко сжимает его в объятиях.

Через 30 лет художник создает композицию менее детальную, повествовательную, в которой акцент перенесен на старика-отца. Сюжет картины «Возвращение блудного сына» не имеет прямого отношения к предыдущим наброскам, но именно в нее вложил Рембрандт весь свой творческий опыт и едва ли не самое главное из жизненного опыта. Рембрандт вдумчиво вчитывался в библейский рассказ, но он не был простым иллюстратором, который стремится в точности воспроизвести текст. Он так вживался в притчу, словно сам был свидетелем происшедшего, и это давало ему право досказать недосказанное.

На небольшой площадке перед домом собрались несколько человек. Оборванный, нищий, в подпоясанных веревкой лохмотьях, с бритой головой каторжника стоит блудный сын на коленях и прячет лицо на груди старика. Охваченный стыдом и раскаянием, он, может быть, впервые за много лет ощутил тепло человеческих объятий. А отец, склонившись к «бродяге», с бережной нежностью прижимает его к себе. Его старческие, нетвердые руки ласково лежат на спине сына. Эта минута по своему психологическому состоянию равна вечности, перед ними обоими проходят годы, проведенные ими друг без друга и принесшие столько душевных мук. Кажется, что страдания уже настолько сломили их, что радость встречи не принесла облегчения.

Встреча отца и сына происходит как бы на стыке двух пространств: вдали угадывается крыльцо и за ним уютный отцовский дом. Перед картиной подразумевается и незримо присутствует безграничное пространство исхоженных сыном дорог, чуждый и оказавшийся враждебным к нему мир. Фигуры отца и сына составляют замкнутую группу, под влиянием охватившего их чувства они как бы слились воедино. Возвышаясь над коленопреклоненным сыном, отец мягкими движениями рук прикасается к нему. Его лицо, руки, поза — все говорит о покое и счастье, обретенные после долгих лет мучительного ожидания. Лоб отца как бы излучает свет, и это самое светлое место в картине. Ничто не нарушает сосредоточенного молчания. С напряженным вниманием наблюдают за встречей отца и

сына присутствующие. Среди них выделяется стоящий справа мужчина в красном плаще, фигура которого как бы связывает главных действующих лиц с окружающими их людьми. Внимательно следит за происходящим и человек, стоящий сзади. Взор его широко открытых глаз говорит о том, что и он проникся всей важностью и серьезностью момента. С искренним сочувствием смотрит на отца и сына стоящая поодаль женщина. Трудно сказать, кто эти люди. Может быть, Рембрандт и не стремился к индивидуальной характеристике присутствующих, так как они служат лишь дополнением к главной группе.

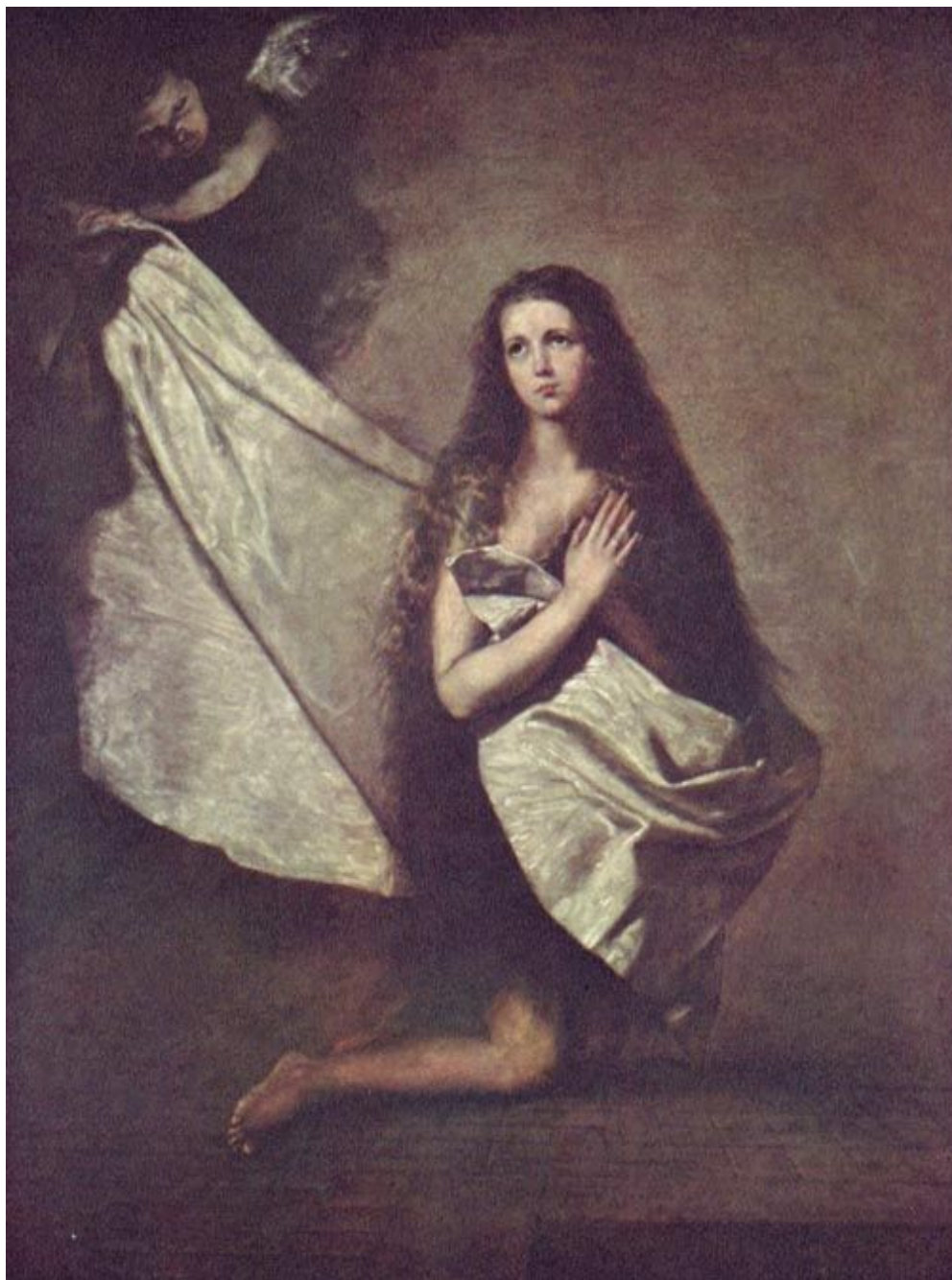
Рембрандт долго и настойчиво искал фигуру блудного сына, уже в прототипах многочисленных рисунков и эскизов угадывается блудный сын. На картине он — едва ли не единственный в классической живописи герой, полностью отвернувшийся от зрителей. Юноша много странствовал, много испытал и пережил: его голова покрыта струпьями, башмаки стоптаны. Один из них свалился с ноги, и зритель видит заскорузлую его пятку. Он едва добрался до порога отцовского дома и в изнеможении опустился на колени. Спавший с ноги грубый башмак красноречиво говорит о том, какой длинный был пройден путь, каким унижениям он подвергался. Зритель не имеет возможности рассмотреть его лицо, но вслед за блудным сыном он тоже как бы входит в картину и падает на колени.

Из глубины сумрачного холста льется таинственный свет. Он мягко обволакивает фигуру слепого отца, шагнувшего из тьмы навстречу сыну. Окружающие как бы застыли в ожидании слов о прощении, но слов нет... Старик-отец, действительно, производит впечатление слепого, хотя в притче ничего не сказано о его слепоте. Но она, видимо, казалась Рембрандту чем-то более способным выпукло изобразить волнение растроганного сердца. Чувство безграничной радости и любви захватило отца целиком, в сущности, он даже не обнимает своего сына, так как у него уже нет для этого сил и руки его не способны прижать к себе сына. Он просто ощупывает его, тем самым прощая и защищая. Искусствовед М. Алпатов считает главным героем картины отца, а блудный сын — лишь повод для того, чтобы отец мог проявить свое великодушие. Он даже считает, что картина могла бы называться «Отец, прощающий блудного сына».

Тот, кто ценит главным образом внешнюю красоту, пожалуй, найдет в этой картине Рембрандта много некрасивого и угловатого. Но таинственное действие света, усиливающееся далеко простираемой тьмою, приковывает к себе любого зрителя, а гармония замечательных оттенков красок действует на его душу подобно мелодиям старинных церковных песнопений.

СВЯТАЯ ИНЕССА

Хусепе Рибера



Жизнь Хусепе Рибера полна приключений, взлетов и падений. Первоначальным поприщем художника была военная карьера, он поступил в университет в Валенсии. Но вскоре страсть к живописи

пересилила энергичный и честолубивый характер Риберы, и он отправился в Неаполь, а оттуда переселился в Рим. Там, почти нищий, бродил он по улицам «вечного города», спал на мостовой, довольствуясь крохами и страстно изучая искусство. Кардинал Борджиа однажды увидел его рисунки, принял художника к себе на службу и дал средства для безбедного существования. Но праздная жизнь не понравилась Рибере, и он ушел от кардинала, опять поступив на военную службу. Однако вскоре художник попал в плен к алжирским корсарам, которые продержали его у себя пять лет.

В Рим он возвратился только в 1606 году и поступил в художественную мастерскую Караваджо. Вскоре манера художника-учителя сделалась и творческой манерой ученика. Подобно Караваджо изображая на своих полотнах страсти, пытки, мучения, Рибера словно хотел показать всю, брэнность человеческого существования (картины «Мучение святого Варфоломея», «Прометей, прикованный к скале Кавказа», «Святая Люция», несущая на серебряном блюде вырванные мучителями два своих глаза, и другие). Страшный и мрачный выбор сюжетов, поражающий эффект композиции, поразительное противопоставление света и тени — все это отличает произведения Риберы, которого даже называли «живописцем истязаний». В совершенстве зная анатомию человеческого тела, он одним рисунком наводил на зрителей страх и ужас. Неподражаемая натуральность, чудесная энергия, доходившие до дерзости сила и смелость, блеск и величие делали то, что никто не мог сравниться с Риберой, даже просто усвоить манеру его письма.

Впоследствии, очарованный великими творениями Рафаэля и Корреджо, он несколько переменил свою художественную манеру. Рибера считал, что немногие поймут изящную простоту этих великих мастеров, а для народа нужны поражающие его эффекты, и всю жизнь следовал этому правилу. Но «Святая Инесса» стоит особняком среди его произведений.

В III веке нашей эры в знатной римской семье жила красавица-девочка. Втайне от родных Инесса приняла христианство, и за веру ее приговорили к обезглавливанию, а перед казнью должны были еще отправить в один из римских борделей. Но целомудрие Инессы было чудесным образом спасено громом и молнией. Бог послал ей еще одно испытание — ее полюбил римлянин-язычник Прокопий, сын римского

префекта. Тогда префект предложил Инессе выбор: либо она выходит замуж за Прокопия, либо — в весталки, но она оба предложения отвергла, ибо юная христианка не в силах была отказаться от своей праведной веры. Тогда палач придумал ей позорную и мучительную смерть: он приказал голой провести ее по улицам Рима, объявить шлюхой и отправить в бордель. Но чудесным образом выросшие волосы прикрыли наготу Инессы, а ангелы облекли девушку в белые одежды, ее комната в непотребном и развратном заведении озарилась неземным сиянием. Многие приходили в комнату Инессы с дурными намерениями, а выходили от нее уверовавшими. Последним вошел Прокопий, и только он прикоснулся к Инессе, как упал замертво...

Вот эту древнюю легенду и положил Рибера в основу своего произведения, а когда в Рим приехал Веласкес, он стал с нетерпением ожидать прихода великого художника в свою мастерскую. Ему хотелось услышать мнение прославленного соотечественника о своих полотнах. Сам Рибера к ним привык, любил их, как своих детей. А разве у родителей бывают плохие дети? И вот испанский гость остановился перед «Святой Инессой».

В центре большого полотна была изображена коленопреклоненная девичья фигурка. Длинные, струящиеся до земли волосы скрыли от посторонних взоров ее наготу. Большие, прекрасные глаза чуть влажны, в их устремленном к небу взгляде — вера. Почти детское личико хранит следы глубокой печали, и вместе с тем весь облик Инессы словно светлый символ торжествующего добра. Маэстро Веласкес невольно почувствовал, будто от полотна, как из темного подвала, повеяло могильным холодом. Христианка, казалось, тоже чувствовала приближение смерти, так тонко сумел передать Рибера старинное предание. Вы можете знать или не знать вовсе этот сюжет, все равно вас охватит волнение, когда вы смотрите на юную девушку, такую чистую, прекрасную и одинокую в своей скорби. Трудно даже поверить, что рука смертного создала этот шедевр.

Нежным блеском искрились мягкие каштановые пряди волос... Светилась, переливаясь, принесенная ангелом ткань, а воздух вокруг маленькой фигурки дрожал, пронизанный лучами солнца. В ней все привлекательно и все правдиво. На каменном полу стоит юная Инесса. Обнаженная, она выставлена на позор перед толпой, которая должна была находиться там же, где находится и зритель, — перед холстом. Но

длинные волосы скрыли наготу, и поза ее скромна и сдержанна. Покрасневшие от холода руки сложены в молитвенном жесте, хрупкая фигурка почти не видна за упавшими прядями шелковистых волос. На ее почти детском личике с чудными, полными слез глазами отражены и волнующее зрителя чувство, и в то же время решимость совершить подвиг.

Вся картина пронизана светом, какого до сих пор еще не было ни в одном произведении Риберы. Кажется, что само полотно излучает этот свет, так велика сила красок. Свет заставляет вибрировать краски фона, создает впечатление глубины пространства и мягкого воздуха. Озаряя лицо Инессы, он придает живость его краскам; пронизывая пряди волос, он заставляет их как бы шевелиться от холодного дуновения тюремного воздуха. Свет ложится на белую ткань покрывала и на каменные плиты пола, еще больше подчеркивая ужас зияющей справа темной ямы, ведущей в подземелье.

ПОРТРЕТ ПАПЫ ИННОКЕНТИЯ X

Диего Веласкес



Эпохой расцвета как литературного портрета, так и портрета скульптурного и живописного был XVII век. Художники, каждый на свой лад, создавали замечательные портретные образы — величественные и великолепные (как того требовала эстетика барокко) или простые и естественные (как то диктовал заказчик или как этого

хотел сам художник). Портреты кисти Веласкеса стоят несколько в стороне от основной барочной линии портретной живописи. В них воплощен идеал, который своими корнями уходит в национальное испанское искусство. Поэтому, наверное, нигде с такой яркостью не раскрывается чисто испанское понятие «дворянская честь», как в портретах Диего Веласкеса.

Современники и потомки называли Веласкеса «главой и князем всех испанских живописцев». Получив образование в разных художественных школах, он создал свое направление, изучая натуру во всех ее проявлениях и всевозможных подробностях: от червя и растения до человека во всех его положениях, со всеми его наклонностями и страстями. И достиг в этом той поражающей истины, которая присутствует во всех его картинах, особенно в портретах, в них он превзошел всех живописцев своей родины. Веласкес избегал сюжетов священных, которые были не по его характеру, ему нужны были только люди, которых он изображал с чистотой непогрешительной, как будто играл трудностями формы и света. То, например, сочинит картину темную, без малейшего признака света, то ослепит одним освещением. И то, и другое выходило у него одинаково прекрасно.

Почти вся жизнь художника прошла при мадридском дворе: он был придворным живописцем короля Филиппа IV, чью семью рисовал изо дня в день. Веласкес жил его интересами, подчинялся размеренному ритму и чопорному ритуалу жизни, со всей тщательностью исполнял придворный этикет, участвовал в бесконечных церемониях, охотах и празднествах. Но он не поддался (как этого можно было бы ожидать, будь на его месте другой человек) давлению среды, в условиях которой гибли многие таланты, Веласкес заставил королевский двор считаться со своим взглядом на жизнь. В 1650 году Веласкес по поручению короля поехал в Рим, чтобы закупить в «вечном городе», а также в Венеции статуи и картины и снять слепки с антиков для создания в Мадриде живописной и скульптурной академии. И здесь Веласкес впервые увидел римского папу Иннокентия X.

Как пишет искусствовед М. Дмитриенко, «...острый взгляд художника сразу охватил все. В глубине комнаты, стены которой были обтянуты красной материей, стоял золоченый трон, над которым возвышался красный балдахин. На троне восседал 76-летний

наместник бога на земле. Это его грозное имя заставляло трепетать, это он отправлял на костры инквизиции сотни непокорных, осмелившихся протестовать против засилья церкви или восставать против заповедей, запрещающих человеку мыслить. Его папским именем покрывались страшные злодеяния, но сам он считался непогрешимым».

И все же невозможно было оторвать взгляда от Иннокентия X. Белоснежная ряса, обшитая тончайшими кружевами, способными вызвать зависть любой модницы, спадала с его колен. Поверх нее была накинута малиновая атласная сутана, мягкие складки которой охватывали старческие плечи и руки. На голове красовалась красная скуфья. Но особенно поражало лицо. Рыхлое, оно теперь казалось бледно-серым от обилия окружавших его красных тонов. Реденькие бородка и усы, широко растянутый рот с тонкими губами, мясистый крупный нос, немного загнутый книзу... И совсем не старческие, глубоко сидящие, небольшие ярко-голубые глаза с пронзительным, устремленным на вошедшего художника взглядом. Его выхоленные руки, унизанные перстнями, покоились на поручнях кресла.

Веласкес осознавал вставшие перед ним трудности. Как, например, отказаться в портрете папы от традиционных канонов и условной парадности? Десятки книг были написаны об условностях при изображении главы католической церкви. Великие мастера кисти не раз писали пап, но и они не сочли возможным отклониться от установленных правил. Владыка должен быть изображен сидящим на троне — он ни перед кем не встает. Наряд его составляет обязательная белая ряса, красная сутана и красная скуфья. От художников требовали, чтобы портрет был величественным, чтобы каждый видел в папе главу церкви — святейшего из живущих на земле. Но должен ли и смеет ли художник показывать внутренний мир папы? Веласкесу казалось, что обязан. Он видел портреты многих пап кисти Рафаэля, Караваджо и других великих мастеров. Но в них он чувствовал явную недосказанность, а порой и полнейшую идеализацию образов. И только Тициан, его любимый маэстро, смог показать папу Павла III хищным стариком, достойным обитателем Ватикана.

Вторично Веласкес увидел папу Иннокентия X случайно. Художнику разрешили посещать Ватикан для ознакомления с картинами, которые хранились в его дворцах, и он проводил там целые дни. В один из дней он увидел, как в нескольких шагах от окна по аллее

шел папа. Его сутана из белого сукна развевалась, белая пелерина за спиной поднялась и была похожей на крылья. Белый пояс с вышитыми на концах золотыми ключами хлопал по коленям, на туфлях из красного бархата поблескивали такие же ключи. Но как изменились лицо и фигура старика! Он был наедине с собой, и никакую роль ему не нужно было играть. Куда девались жесткость и холодность, подозрительность и пронзительность взгляда! Папа был угнетен и чем-то подавлен, видно, и его волновали мирские дела.

Два совершенно разных впечатления были теперь у Веласкеса, а через несколько дней уже весь Рим говорил о новом произведении испанца. На портрете Иннокентий X был изображен таким, каким художник увидел его в первое посещение. Сильное энергичное лицо папы, отличавшегося большой подозрительностью, художник подчеркивает лишь изображением основных линий. При написании портрета Веласкес сознательно сузил колористическую гамму, она построена на сочетании лишь двух тонов — красного и белого. На полотне преобладали красно-малиновые краски, но красный цвет был так глубок и ярок, что трудно было себе представить существование такого бесконечного богатства и разнообразия его оттенков. Недаром на работу Веласкеса стекались смотреть художники со всех концов Рима. Знатоки и ценители искусства заявляли: «Все созданное в прошлом и настоящем было лишь рисованием, и только это сама правда». Портрет изумил всех видевших его. От работ такого класса уже отвыкли, хотя в то время в Риме подвизалось немало мастеров. Но портрет испанца Веласкеса не только выдержал сравнение с самыми выдающимися произведениями прославленных мастеров, но (по мнению некоторых) превосходил их силой характеристики, мощью живописи и той высшей правдой искусства, когда оно оставляет позади силу самой жизни.

Жутко выделялось некрасивое, с грубыми чертами лицо блюстителя престола святого Петра. Страшные багровые блики играли на нем, просвечивая реденькую бородку. Четко выделялись наряду с красными тонами белые краски сутаны, воротника, манжет. А в левой руке папы белело письмо с надписью: «Наисвятейшему папе Иннокентию X Диего де Сильва Веласкес, придворный живописец его величества, короля католического».

Веласкес завоевал итальянские сердца, Рим был покорен испанцем. По словам Антонио Паломино, «произведение кисти

Веласкеса вызывало удивление в Риме, многие его копировали, чтобы учиться и любоваться им как чудом».

Когда Иннокентий X увидел свой портрет, он долго молча смотрел на него, а затем произнес всего два слова: «Тгорро vero!», которые впоследствии стали классическими — «Слишком правдиво!». Что было в этих словах? Горечь и сожаление? Или восхищение мастерством художника, сумевшего увидеть невидимое и понять сокровенное? На следующий день, когда портрет был поднесен папе в дар, Веласкес получил необычно щедрую награду — массивную золотую нагрудную цепь с миниатюрным портретом Иннокентия X в медальоне, осыпанном самоцветами.

МАДОННЫ

Бартоломео Мурильо



В конце 1617 года в севильской церкви Сан-Мигель состоялось венчание маэстро Диего Веласкеса и Хуаны Пачеко. Счастливый для

них, день этот стал счастливым и для всей Испании. В это солнечное утро в другой севильской церкви (в старой церкви Магдалены) был крещен мальчик, который впоследствии стал гордостью страны.

Его имя Эстебан Бартоломео Мурильо, и именно его назовут истинным представителем севильской школы живописи, «главой испанских колористов». Но это все в будущем, а пока он был четырнадцатым ребенком в скромной семье цирюльника. Рано лишившись родителей, маленький Эстебан воспитывался в семье своей сестры — жены хирурга. Семья была довольно зажиточной, и его даже отдали в ученики к одному из дальних родственников — художнику. От него он перешел к другому учителю, а потом и сам стал думать, где бы увидеть и изучать картины великих живописцев.

У юного Бартоломео не было средств для поездки в Италию, и тогда он купил полотно, разрезал его на кусочки и принялся день и ночь расписывать их всякими сюжетами, какие только представлялись его взору. Кроме того, он стал писать и маленькие образы для ежегодной ярмарки в Севилье, где их покупали купцы для отправки в Новый Свет, чтобы раздавать там новообращенным христианам. Когда у Мурильо завелись деньги, он (чтобы не тратиться на дорогу) пешком пошел в Мадрид, намереваясь оттуда отправиться в Италию. Но в Мадриде случай свел его с Веласкесом, Бартоломео Мурильо объяснил придворному художнику-вельможе свои намерения и нашел в его лице истинного покровителя. Веласкес отговорил его от поездки в Италию, раскрыв взамен сокровища Эскориала, где можно было изучать Тициана, Рубенса, Веронезе, Рафаэля, Тинторетто и других живописцев. В действительности же, как теперь установили искусствоведы, никакой первой поездки в Мадрид не было, но введение ее в канву легенды в высшей степени логично: после легендарного возвращения из Мадрида севильский живописец совершает в своем творчестве скачок, который открывает ему путь к славе.

В Севилье жизнь была ключом, к ее портам причаливали многочисленные суда, груженные золотом и серебром Нового Света. Свободно и весело текла в Севилье жизнь — в городе, «таком удобном для всяких приключений». На ее улицах можно было встретить испанцев, немцев, англичан, голландцев, мавров, негров, индейцев, и все они перемешались в пестрой говорливой толпе. Здесь были представители всех слоев испанского общества: чопорные гранды;

бедные, но гордые идалго, пытающиеся скрыть свою бедность под изысканной роскошью костюмов; солидные горожане, купцы, ремесленники, монахи из многочисленных монастырей; пестро одетые, веселые гитаны и пикарес — бродяги и шарлатаны, ищущие легкой наживы. Оживленно текла в Севилье и художественная жизнь. По ее улицам были разбросаны многочисленные мастерские живописцев, скульпторов, золотых дел мастеров: в богатой Севилье легко находилась работа. Расположенная далеко от столицы, где творчество художников было сковано вкусами придворной знати, Севилья имела свои преимущества. Здесь свободнее и независимее развивалась художественная мысль, а мастера ее были теснее связаны с народом.

Первые картины Мурильо, которые вызвали общий восторг («Вдохновение монаха», «Милостыня святого Диего» и «Смерть святой Клары»), были написаны им для Малого монастыря Святого Франциска. Монастырь этот до нашего времени не сохранился: в XIX веке во время перестроек в Севилье его разрушили, а во времена Мурильо это был самый большой монастырский ансамбль в городе. Мурильо узнал, что настоятель францисканского монастыря намеревается расписать монастырские стены картинами, которые бы иллюстрировали жизнь их ордена. Сумма, которую назначили за 11 больших полотен с фигурами в натуральную величину, была довольно скромна, и потому ни один художник не хотел браться за эту работу. Только молодой Мурильо был исполнен желания проявить себя и предложил свои услуги. За неимением лучших предложений францисканцы приняли их. Картины вызвали всеобщее удивление и восторг, ничего подобного по красоте и смелости замысла Севилья еще не видела. Никто не понимал, как мог этот «мазилка», еще совершенно неизвестный три года назад, так быстро усвоить столь мощную и благородную манеру письма.

Вскоре художник стал получать многочисленные заказы и писал для всех. Зато и не было в Испании ни одного собора, ни одного монастыря, ни одного значительного частного собрания, которые не владели бы хоть одним произведением знаменитого мастера.

По отзывам современников Мурильо обладал легким, ровным, добрым характером. Неисчислимы достоинства дона Эстебана и как художника. Одаренный самым блестящим воображением, чувством нежным — полным грации и восторга, он особенно склонен был к

сюжетам религиозным, где искусство может обратиться к миру идеальному. В особенности неподражаемы у него лики Христа и Богородицы. В каком бы возрасте он не писал их, везде у него выходят изображения, приводящие зрителя в благоговейный восторг.

Мурильо весьма редко ставил дату на своих картинах, но всякий раз, когда он это делал, как правило, за датой скрывалось важное событие в жизни художника. Так было и на этот раз: 1652 год застал его за работой сразу над двумя первыми полотнами «Непорочное зачатие», так как в основном Мурильо прославлял Богородицу.



В Испании образ Марии был синонимом всемогущества доброты. В это время благочестивый король Филипп III объявил все свои

государства находящимися под защитой Непорочного зачатия, тем самым предупредив на два столетия провозглашение этого догмата, утвержденного папой Пием IX только в 1855 году. Конечно, не только этот факт стал поводом для создания великим мастером своих знаменитых мадонн. Мурильо всегда имел желание художественно разработать одно место из Священного Писания, где говорится о появлении на небе женщины, облеченной в солнечные ризы, с луной под ногами и венцом из двенадцати звезд на голове.

Все его картины (за редким исключением) изображают Мадонну в радостном сиянии, возносящейся среди прозрачных облаков к небу. Ее кроткий лик с увлажненными глазами, красными, как вишня, губами, нежным и радостным выражением лица окаймлен роскошными золотистыми волосами, волнами рассыпающимися по ее плечам. Ее детские руки, нежные и тонкие, обычно скрещены на груди, как будто сдерживают волнение.

Иконография Марии у Мурильо отличается одной характерной особенностью. На многочисленных изображениях Мадонны ее лица каноничны, ведь отступление от догмата было просто невысказано. Но нет ни одной Марии, которая бы походила на другую. Постоянно варьируются ее глаза (незначительная для канона, деталь эта очень важна для физиогномики) — их разрез, открытость, припухлость; лоб — чуть покатый или прямой, нос — чуть длиннее, короче, разная форма крыльев; подбородок, округлость щек. И возникает эффект присутствия многих лиц в одном.

Одно из первых «Непорочных зачатий» было заказано архиепископом Севильи, и этот факт говорит о возросшей репутации Мурильо: ему стали верить без боязни, что он ошибется. Столь лестному для художника мнению послужил отчасти и такой случай. «Непорочное зачатие», заказанное монахами францисканского монастыря для главного алтаря, должно было висеть высоко, на большом расстоянии от зрителя. Не искушенные в живописи монахи однажды увидели полотно в мастерской художника на близком расстоянии, ничего не разобрали в показавшейся им бесформенной массе крупных, сочных мазков и отказались от заказа. Только по настоянию Мурильо они разрешили «для пробы» повесить картину на место и... были поражены необычайной красотой как центральной фигуры, так и всех ее деталей. Художник наказал их тем, что

согласился вторично продать картину за двойную против прежней цену. Это заставило его последующих критиков осторожнее судить о том, чего они не понимают.

На картине для францисканского монастыря нижний край композиции начинается тенями разной глубины. Чуть выше густой пелены облаков открывается молочной белизны сфера. Тени, набегающие на ее края из облаков, придают ей состояние независимого движения в пространстве. Розовато-желтые фигурки ангелов обходят сферу и наплывающие на нее облака, увеличивая это впечатление. Правой ногой Мадонна опирается на шар, другая скрыта облаком, которое служит как бы подставкой для пышных драпировок ее платья. Взор зрителя неудержимо устремляется ввысь, пока не достигает вытянутых в молитвенном жесте рук, прекрасной головы, обрамленной развеваемыми ветром волосами. Наклон головы возвращает движение вниз, Мария заглядывает туда, будто боясь высоты. Физическую весомость ее фигуре придает иссиня-черный плащ, золотисто-сочный фон которого вторит складкам ее белого платья.

После указа Филиппа III все церкви и монастыри Испании хотели иметь картину с Мадонной, посвященную этой евангельской догме, и Мурильо пришлось написать целый ряд повторений с первоначального полотна. Теперь они разбросаны по музеям всего мира (Лувр, Эрмитаж, Мадрид, Берлин, Лондон и т.д.). По содержанию, как уже указывалось выше, они мало разнятся друг от друга: красивая девушка в белом одеянии и синем плаще, сложив молитвенно руки (или скрестив их на груди), стоит на облаках на земном шаре (или лунном серпе). У ног ее, под пятой, извивается змий — символ попранного греха, вокруг Девы порхают ангелы, сверху на нее льется небесный свет, глаза ее в блаженном упоении подняты к небу (или с безграничной жалостью смотрят вниз на смертных).



В большинстве своих картин Мурильо не заботился об исторической правде. Он никогда не пытался изобразить совершенно не

знакомую для себя обстановку и природу древней Палестины, да и мало интересовался ею. По характеру своей натуры и по религиозному чувству испанцев художник чувствовал, что Испания настолько схожа со Святой землей, что все библейские события могли иметь место и в Испании. Некоторые из его сограждан приходили в ужас от такой вольности в трактовке священных сюжетов, но их недовольство нисколько не омрачало жизнь художника. В лице многочисленных испанских евреев он мог бы иметь прекрасных натурщиков, но ему и в голову не приходило воспользоваться ими. Христос, апостолы и особенно Мадонна изображаются художником самыми подлинными испанцами не только по типу лица, но даже и в отношении костюмов. Его Мадонны («Благовещение», «Мадонна в облаках», «Мадонна с четками», «Воспитание Марии» и другие картины) — это прекрасные испанки с прелестным, нежным лицом и жгучими испанскими глазами. Они святые — но от мира сего, например, «Мадонна с четками», несомненно, принадлежит к высшему обществу Севильи, как и ее прелестный младенец. Эта особенность Мурильо создавать Мадонн с ярко выраженными чертами испанки постепенно развилась настолько, что некоторые его Мадонны вызывают весьма специфические ассоциации. Например, знаменитая картина «Мадонна-цыганка».



Про «Непорочные зачатия» исследователь творчества Мурильо Куглер сказал: «Произведения эти знаменуют собой одну из вершин XVII века, и во всей области искусства только они вполне достойны равняться «Сикстинской мадонне» Рафаэля». А отношение самих испанцев к художнику дон Эдуард д'Амигис выразил так: «Для испанцев Мурильо — святой. Они произносят его имя с улыбкой, как будто желая этим сказать: «Он — наш!» И говоря это, смотрят так, как будто и от слушателя требуют уважения».

ПЕЙЗАЖ С ПОЛИФЕМОМ

Никола Пуссен



Никола Пуссен — один из величайших исторических художников. Главной чертой его характера была религиозность, соединенная с кротостью и любезностью. Скромность Н. Пуссена равнялась только его благотворительности, ум был серьезен, глубок и благороден. Он обессмертил свое имя всеми добродетелями честного человека и величайшими заслугами художника.

В творческом стиле мастера не повторилась ни одна из предшествующих ему метод, все идеи принадлежали ему, были созданы и выполнены его философским умом. Недаром итальянский скульптор Л. Бернини заметил однажды, указав на лоб: «Синьор Пуссен — живописец, который работает отсюда». «Действие разума» лежит и в основе сюжетных решений художника. Когда Н. Пуссен говорил о

необходимости выбора темы, он имел в виду деяния и поступки, рожденные высокими побуждениями, а не низкими страстями. Живопись была для него средством пленять людей, делать их лучше. Воспитанный на античном искусстве, И. Пуссен как будто разгадал ускользающую тайну прекрасного и на своих полотнах создавал образы, полные красоты, мысли и энергии.

Идеи его произведений проникнуты глубокой философией, композиция их построена с простотой и античным совершенством. Каждая картина Н. Пуссена есть дань обожаемому им искусству. Правда, некоторым талант художника казался холодным и странным, его находили робким и лишенным изящества. Иногда художника упрекали в том, что его полотна не отличаются ни блеском, ни силой красок, колорит его полотен находили слабым и безжизненным, тогда как эта особенность была следствием обдуманного расчета Н. Пуссена. Он хотел говорить о душе, а блеск колорита считал препятствием к достижению этой цели, боясь, чтобы удовольствие для глаз не подавило нравственное чувство. Качество рисунка, драпировки и аксессуаров на его картинах ставят Н. Пуссена в ряд величайших живописцев мира, в изображении сюжетов священного содержания и мифологии он, бесспорно, стоит выше многих художников французской школы.

Искусство классицизма находилось тогда на службе у дворянской монархии — у короля и знати, но Н. Пуссен не смог стать придворным живописцем и предпочитал работать вдали от французского двора. Почти всю жизнь он прожил в Италии и умер одиноким на чужбине. Но уже при жизни художника Франция гордилась его славой, и в течение трех веков со дня кончины Н. Пуссен в глазах всех был классиком национальной живописи. Признательные потомки назвали его «французским Рафаэлем».

В последние годы жизни излюбленным жанром Н. Пуссена стал пейзаж. На склоне лет художник все более стал испытывать потребность в общении с природой, он преклонялся перед ее величием и вечной жизнью, перед царящими в ней гармонией и порядком. Все стихийные силы природы, по представлениям Н. Пуссена, подчинены разумному началу, лежащему в основе всего мироздания, поэтому природа в его произведениях всегда идеальна. Идеальный пейзаж Н. Пуссена не имел прототипов во французской живописи, художники конца XVI — начала XVII веков мало уделяли внимания изображению

природы как таковой, поэтому на родине художника пейзажная живопись не зародилась. А Н. Пуссен, хотя здоровье его было подорвано, а рука дрожала, создает шедевры, остающиеся образцами героических пейзажей. И зрители могут в этом легко убедиться, глядя на пейзажные фоны его исторических и мифологических картин, написанных с подлинно поэтическим вдохновением. По-прежнему его картины связаны с литературными сюжетами, а некоторые из них поражают исследователей точным следованием тексту. Даже в тех случаях, когда главным в произведении является пейзаж, Н. Пуссен вводит в них небольшие фигуры, чтобы создать определенное настроение.

К числу таких произведений относится и «Пейзаж с Полифемом» — любовная песнь великана на вершине скалы, перефразированная языком живописи в светлую хвалу безмятежным радостям земли. Эта картина в течение многих веков неизменно привлекает к себе любителей искусства, так как едва ли кому из художников удалось воплотить свое чувство преклонения перед мощью и величием природы и наполнить его столь глубоким поэтическим содержанием.

В греческой мифологии Полифем — страшный и кровожадный великан с одним глазом, над безобразием которого смеются все девушки. Он живет в пещере, где у него сложен очаг, доит коз, делает творог, питается сырым мясом. Сюжетом картины Н. Пуссен избирает поэтическое изложение мифа о Полифеме по мотивам «Матаморфоз» Овидия, где одноглазый гигант олицетворяет собой разрушительные силы природы.

Миф о Полифеме и Галатее был популярен в европейской живописи конца XVI — начала XVII веков. На нем останавливали свое внимание как предшественники Н. Пуссена, так и его современники, выбирая из него различные эпизоды для своих произведений. Например, А. Карраччи для своего полотна избрал тему любовного страдания гиганта, поэтому на своей картине изобразил титанически мощные тела. А для Клода Лоррена, как и для Н. Пуссена, в стихах Овидия заключена прелесть поэтического осмысления природы, и он тоже старается передать свое лирическое мироощущение. На переднем плане своей картины он помещает шатер, в котором укрылись Галатее со своим возлюбленным Ацисом, а ревнивый циклоп, грозящий разрушить их счастье, помещен вдали.

У Н. Пуссена центральное место занимает могучая фигура Полифема. Влюбившись в морскую нимфу Галатею, он слагает в ее честь песни, моля нимфу о любви. Укрощенный возвышенным чувством, этот гигант перестает крушить скалы, ломать деревья, топтать посевы и топить корабли. Забравшись на прибрежные скалы и положив у ног сосну, которая служила ему посохом, Полифем заиграл на своей стогласой свирели. И она, издававшая до сих пор лишь дикие, пугающие звуки, запела пленительную песнь любви. Заслушались Полифема нимфы гор, лесов и рек, веселые и проказливые сатиры, а пахари даже оставили свои полевые работы. Как замороженные, стоят скалы, застыли деревья и облака, вся природа успокоилась, в ней воцарились мир, гармония и порядок. Именно в этом и заключается философское содержание «Пейзажа с Полифемом», Н. Пуссен и хотел показать Природу, в которой разумное начало заступило на место хаоса и бурного разгула стихийных сил природы. Ни в каком другом произведении художника с такой силой не ощущается пантеистическая вера древних в то, что мертвой природы нет, что вся она — дух и божество, носительница прекрасного разума.

В «Пейзаже с Полифемом» изображен мир пепельно-зеленых лесов, в которых скрываются дриады; неподвижных скал, где прячутся пугливые ореады; мир кристально чистых ручьев, где на берегах резвятся наяды, тела и одежда которых переливаются голубоватыми отблесками водных струй. Но «Пейзаж с Полифемом» — это не передача античного мифа, не иллюстрация к «Метаморфозам» Овидия. Античный миф навеял художнику лишь замысел произведения, а главным стало изображение Природы. Высокие, изрезанные уступами скалы окружены густым кустарником и могучими деревьями. За их широко раскинувшимися ветвями расстилается простор далекого моря. На скале, как бы возникая из нее и одновременно сливаясь с нею, вырастает могучая фигура Полифема, играющего на свирели песню, полную страстной мольбы и покорной нежности. Необычайно прозрачна зеркальная гладь ручья, протекающего у ног речного бога и нимф, через нее ясно видны камни на песчаном дне.

Единая плавная линия охватывает могучие скалы и деревья, все пространство передано Н. Пуссеном ясными, легко обозримыми планами. Они уводят взгляд зрителя до самого моря, как бы погружают его в широкие и необъятные дали. Колорит картины построен на

строгом сочетании зеленого и голубого цветов — цвета зелени и воздуха, господствующих в Природе. Искусно соединяя их с теплым коричневым цветом скал и розовым цветом обнаженных тел, Н. Пуссен достигает особой выразительности красочного решения всего полотна.

Картина «Пейзаж с Полифемом» была написана по заказу лионского банкира де Пуантель, друга и покровителя Н. Пуссена, но время ее создания точно не установлено. Э. Блант полагает, что полотно было создано в 1655 году, Д. Мэхон считает, что в 1659 году — в самый поздний период творчества художника. В XVIII веке, когда русская императрица Екатерина II положила начало государственному собирательству, эта картина (в числе других) была приобретена по ее указанию французским философом Дени Дидро.

**СЛУЖАНКА С КУВШИНОМ
МОЛОКА**

Вермеер Дельфтский



Венская газета «Фольксштимме» в середине 1960-х годов писала: «Подделки в искусстве совершались и совершаются до сих пор, потому что на этом можно неплохо заработать». Среди многочисленных крупных и мелких афер, связанных с фальсификацией произведений искусства, дело голландца Гана Ван-Меегерена занимает совершенно особое место. Как правило, художников, подделывающих произведения искусства, толкает на эту скользкую дорожку безвыходная нужда и

невозможность прокормить свою семью. Однако в этом деле все было не так.

Ван-Меегерен был известным художником и вполне обеспеченным человеком. Его картины на библейские и мифологические сюжеты, написанные в манере старых голландских мастеров, пользовались определенным успехом. Он мог позволить себе продолжительные поездки в Италию и во Францию, однако на своей родине он не мог добиться большого признания. Голландская печать критиковала манеру Ван-Меегерена подражать старым мастерам, а порой и явно намекала на то, что он не способен к самостоятельному творчеству.

Снедаемый невероятным честолюбием, совершенно потеряв всякое чувство меры, Ган Ван-Меегерен хотел видеть свои картины в лучших музеях мира, чтобы они висели рядом с шедеврами Рембрандта, Рубенса, Хальса и других знаменитых живописцев. Он захотел доказать своим критикам, что умеет не только подражать великим, но и в состоянии полностью в них перевоплотиться. Особенно сильно привлекал его Вермеер Дельфтский — художник, который, как никто другой, умел передавать очарование подлинного дневного света и прозрачных серебристых теней.

Однако на этот раз Ван-Меегерена интересовало не столько само искусство Вермеера Дельфтского, сколько один период в биографии великого художника. Тот период, который оставался совершенно темным для биографов, когда никто не знал, чем Вермеер занимался в эти годы. Недаром французский критик Т. Торе-Бюрже назвал художника «дельфтским сфинксом». И Ван-Меегерен решил заполнить этот период своими картинами, снова и снова возвращаясь к этому мало известному времени в творчестве мастера (*Подробнее об этом крупном мошенничестве нашего века можно прочитать в журнале «Художник» (1965. № 4. С. 58—60).*

Почему он выбрал именно Вермеера Дельфтского? Может быть, действительно потому, что до недавнего времени имя этого художника было мало известно широкой публике? Или казалось, что его картины очень легко подделать, ведь в них ничего не происходит, нет никакого сюжетного действия?

Ян Вермеер начал работать в те времена, когда поколение крепких и шумливых бюргеров, активных участников нидерландской войны за независимость, уже сошло со сцены. На смену им пришли другие люди,

все более отходившие от непритязательных и грубоватых нравов первой половины XVII века. Идеалом жизни становится мирное, спокойное существование, и недаром о голландцах писали, что «они ненавидят дуэли, драки и споры и имеют обыкновение говорить, что богатые люди не дерутся». Поэтому и в творчестве Яна Вермеера почти не звучит тема бренности бытия, которая была столь заметна в произведениях других голландских живописцев XVII века. Как писал еще в 30-е годы нашего века искусствовед В.Н. Лазарев, «герои картин Вермеера — представители богатого купеческого общества, которые наслаждаются сладостью мирного безмятежного бытия. Их день проходит размеренно, без суеты и скандалов, для них как бы не существует времени, мгновения превратились в вечность, и стрелка часов замедлила свой бег. Не в разнообразии жанров и сюжетов видел художник сущность искусства, а в предельно законченной разработке формальных средств живописи, которые он трактовал почти что с ювелирной точностью». Недаром, как теперь выяснилось, художник пользовался камерой обскура, что во многом объясняет четкость его художественных форм.

Голландский ученый П. Свилленс доказал, что Ян Вермеер изобразил в дошедших до нас картинах (а число их очень невелико) всего лишь пять различных интерьеров, которые писал с разных точек и при различном освещении. Предполагается, что это были комнаты его родного дома. И тем не менее произведения Яна Вермеера особо ценились знатоками искусства, которые давали за них большие деньги. Французский путешественник Б. де Монкони, посетивший Дельфт, отмечал в своем дневнике: «В Дельфте я видел художника Вермеера, который не имел ни одной своей работы. Зато одну из них мне показали у местного булочника, заплатившего за нее 600 ливров, хотя она изображала всего лишь одну фигуру, — ценою, на мой взгляд, не более чем в шесть пистолей».

По-разному относились к искусству Яна Вермеера не только его современники, споры о нем продолжают восток уже в течение более ста лет. Французский писатель М. Пруст в своем романном цикле «В поисках утраченного времени» вплел в ткань повествования популярную в его время традицию понимания искусства Вермеера Дельфтского: его живопись реализует тот идеал Искусства, которое отрешено от жизни в созерцательной, почти сакральной тишине.

Действительно, долгое время в художнике подчеркивали прежде всего прекраснодушные черты «чистого живописца». М. Фридлендер называл его «мастером натюрморта», а английский искусствовед А. Хэвард отзывался о вермееровских персонажах так: «Если они и играют какую-то роль в этих мелодичных красочных симфониях, то лишь создавая то или иное красочное пятно, а не выражая идею». В 60-е годы XX века утвердилась совершенно иная точка зрения, и теперь акценты были смещены, наоборот, от «чистой живописи» к «живописи идей».

В свое время однофигурная жанровая композиция была, по мнению Б. де Монкони, недостойна высокой оплаты. Но если для французского дворянства произведения Вермеера Дельфтского были своего рода «уродцами», то для зажиточной дельфтской буржуазии они были подобны драгоценным жемчужинам. К числу таких сокровищ относится и знаменитая картина «Служанка с кувшином молока», находящаяся сейчас в амстердамском Рейксмузеуме (картина имеет и другие названия — «Кухарка», «Молочница»). Бюргерским образцом домовитости выступает здесь не матрона, как это часто было в голландской живописи, а служанка. Этим социальным смещением дополнительно оттеняется достоинство женщины как хранительницы очага. Пожалуй, ни одной светской даме не придано такого ясного и целомудренного величия, как этой служанке-госпоже — единственной героине полотна.

Картина «Молочница» поражает зрителя прежде всего своей композиционной простотой и практически не имеет precedентов в голландском искусстве. Правда, другие художники (Де Хох и Терборх) тоже обращались к эпизодам повседневного быта, но никому, кроме Яна Вермеера, идею непреходящих жизненных ценностей в повседневном быте не удалось воплотить в одной-единственной фигуре. Сила непосредственного воздействия этого полотна на зрителей во многом объясняется тем, что Вермеер очерчивает силуэт женщины на фоне голой серовато-белой стены.

Рентгенограмма показала, что в первоначальном варианте на стене, над головой женщины, художник изобразил какой-то предмет (возможно, карту). Потом он отказался от этого, чтобы не усложнять содержание картины символикой. Однако Ян Вермеер мог «разгрузить» задний план и по другим мотивам: может быть, счел, что грубая, голая

стена будет более подходящей декорацией для выбранного им типа женщины.

Одинокая женская фигура, овеянная светом и воздухом, — излюбленная тема Вермеера Дельфтского. Так и «Служанка с кувшином молока» представляет собой самодовлеющий мир. Художник никогда не дает в интерьерах просветов в другую комнату, никогда не изображает подернутую дымкой линию горизонта. Он как бы сознательно избегает всего неопределенного, смутного, неосознанного. Его героини хорошо себя чувствуют лишь в уютных комнатах, отграниченных от внешнего мира жемчужно-серыми стенами. Фигура служанки как раз и вырисовывается на фоне такой стены, пористая поверхность которой как бы впитывает в себя свет. По мере проникновения в глубь картины виртуозное соотношение тонов становится все мягче и деликатнее. Благодаря этому и фигура молочницы оказывается погруженной в световую среду, которая как бы обтекает ее со всех сторон. На ней лимонно-желтая кофта с зелеными отворотами рукавов, синий фартук и красная юбка. Эти краски еще раз выступают в нижней части картины — зеленая скатерть, коричнево-красный кувшин, синий платок на столе.

Разбросанный на столе натюрморт помещен Вермеером в полосу наиболее яркого освещения: свет играет отблесками на ноздреватых кусках хлеба, на лежащей в коричнево-желтой корзине шершавой булке, на гладкой и блестящей поверхности кувшинов, на медленно стекающем густом молоке. Яркие краски кажутся чистыми, но в действительности они обладают сложными, необычайно точно найденными оттенками.

С безошибочностью гения решает Вермеер сложные живописные задачи. Так, он помещает рядом три предмета, отличающиеся по фактуре и окрашенные в различные оттенки белого: измятое полотно чепца, пористая штукатурка стены и голубоватые изразцы по ее нижнему краю. Сотни градаций цвета, не теряя собственного качества, в тенях становятся темнее, а это означает, что у дельфтского мастера тени цветные — они и являются одним из главных достоинств его живописи. Свои формы Ян Вермеер старается писать ровными, не слишком выпуклыми мазками, словно лепит их из густой, но мягкой податливой массы. Недаром в XX веке его называли «гениальным гончаром».

Завершающей стадией работы над картиной «Служанка с кувшином молока» (впрочем, как и над некоторыми ранними произведениями) было нанесение крошечных точечных мазков концом кисти. Этот уникальный прием обогащал возможности передачи взаимодействия света и формы, в «каплях» пигмента словно дробятся и сверкают световые лучи. Там, где свет скользит по гладкой поверхности предметов легко и свободно, Вермеер накладывает краску ровным, тонким эмалевым слоем, напоминающим китайский фарфор. Там, где свет задерживается, загораясь бликами, фактура становится жирной и пористой. Меняя форму, размер и цвет мазка, Вермеер передавал и фактуру каждого предмета: блеск и твердость глазури, зернистость и рыхлость золотистых хлебцев, удлиненность прутьев плетеной корзинки. Формой мазка он дает даже возможность почувствовать ту замедленность, с которой льется из кувшина струйка густого молока. Разбрызгивая мелкие жемчужные точки, Вермеер Дельфтский предвосхитил пуантилизм XIX века.

ШОКОЛАДНИЦА

Жан-Этьен Лиотар



Швейцарского художника Ж.-Э. Лиотара называли «живописцем королей и красивых женщин». Все в его жизни складывалось из

счастливых случайностей и обстоятельств, которыми талантливый художник, одаренный к тому же практическим умом, умело воспользовался.

В свое время семья Ж.-Э. Лиотара вынуждена была эмигрировать из Франции в Женеву. Будущий художник одно время учился в Париже у гравера и миниатюриста Массе. Потом в жизни Ж.-Э. Лиотара начались годы странствий, во время которых он побывал во многих городах и странах. Он путешествовал как спутник знатных особ, как это часто приходилось делать многим художникам XVIII века.

Путешествия давали Ж.-Э. Лиотару разнообразный материал для наблюдений и приучили его почти к документальной точности зарисовок. Для портретов Ж.-Э. Лиотара характерна исключительная точность в воспроизведении модели, и именно этим художник стяжал себе европейскую славу и приобрел высоких покровителей. Он встретил радушный прием и у австрийской императрицы Марии-Терезии в Вене, и у римского папы в Риме, и у турецкого султана в Константинополе. Всем нравилось в портретах Ж.-Э. Лиотара сходство лиц, законченность в изображении материалов одежды и украшений и красочность его полотен.

Свою знаменитую «Шоколадницу» художник задумал и написал в Венеции, в счастливые мгновения жизни. Сейчас это полотно находится в Дрезденской картинной галерее, но первоначально его купил венецианский граф Альгаротти, знаток и любитель живописи. В одном из своих писем он сообщал: «Я купил у знаменитого Лиотара пастель. Она исполнена в незаметных деградациях света и с превосходным рельефом. Переданная природа нисколько не изменена; будучи европейской работой, пастель исполнена в духе китайцев... заклятых врагов тени. Что же касается законченности работы, то можно сказать в одном слове: это Гольбейн пастели. На ней изображена в профиль молодая немецкая девушка-камеристка, которая несет поднос со стаканом воды и чашкой шоколада».

Действительно, на картине изображена всего одна женская фигура. Но она изображена так, что привлекает к себе большинство зрителей, посещающих знаменитую галерею в Дрездене. Ж.-Э. Лиотар сумел придать картине характер жанровой сценки. Перед «Шоколадницей» — свободное пространство, поэтому впечатление складывается такое, что модель будто не позирует художнику, а

проходит перед зрителем мелкими шажками, заботливо и осторожно неся поднос. Глаза «Шоколадницы» скромно опущены, но сознание своей привлекательности освещает все ее нежное и милое личико. Осанка ее, положение головы и рук — все полно самой естественной грации. Ее маленькая ножка в серой туфельке на высоком каблучке скромно выглядывает из-под юбки.

Цвета одежды «Шоколадницы» подобраны Ж.-Э. Лиотаром в мягкой гармонии: серебристо-серая юбка, золотистый корсаж, сияющий белизной фартук, прозрачная белая косынка и свежий шелковый чепчик — розовый и нежный, как лепесток розы... Художник с присущей ему точностью ни на черточку не отступает от самого детального воспроизведения формы тела «Шоколадницы» и ее одежды. Так, например, совершенно реально топорщится плотный шелк ее платья; еще не распрямились складки фартука, только что вынутого из бельевого ящика; стакан с водой отражает окно, и в нем отражается линия верхнего края небольшого подносика.

Картина «Шоколадница» отличается законченностью в каждой детали, к которой постоянно стремился Ж.-Э. Лиотар. Искусствовед М. Алпатов считает, что «в силу всех этих особенностей «Шоколадница» может быть отнесена к чудесам обмана зрения в искусстве, вроде тех гроздей винограда в картине знаменитого древнегреческого художника, который пытались клевать воробьи». После условности и манерности некоторых мастеров XVIII века почти фотографическая точность картины Ж.-Э. Лиотара производила впечатление откровения.

Художник работал исключительно в технике пастели, очень распространенной в XVIII веке, и владел ею в совершенстве. Но Ж.-Э. Лиотар был не только виртуозным мастером этой техники, но и ее убежденным теоретиком. Он считал, что именно пастель естественнее всего передает колорит и тончайшие переходы светотени в пределах светлых красочных тонов. Самая задача показать фигуру в белом фартуке на фоне белой стены — это сложная живописная задача, но у Ж.-Э. Лиотара в сочетании серо-сизого и белого фартука с бледно-сизыми тенями и стальным оттенком воды есть настоящая поэзия красок. Кроме того, применяя в «Шоколаднице» тонкие прозрачные тени, он достиг совершенной точности рисунка, а также максимальной выпуклости и определенности объемов.

ПОРТРЕТ ГЕРЦОГИНИ ДЕ БОФОР

Томас Гейнсборо



Биография английского художника Томаса Гейнсборо не отмечена какими-нибудь значительными событиями. Он родился в провинциальном городке Садбери, вдалеке от Лондона, и хоть рано стал проявлять интерес к искусству, систематического художественного образования получить ему не пришлось.

Когда-то городок Садбери был одним из центров торговли шерстью и сукном. Здесь процветали не только прядение, ткачество и крашение, но и отделка готового уже товара. Но ко времени рождения Т. Гейнсборо расцвет Садбери был уже далеко позади.

В школьные годы Т. Гейнсборо часто упрашивал учителя, чтобы тот отпустил его с уроков. Если это получалось, он убегал в окрестности Садбери, на реку или в луга — рисовать. И не было в округе такой живописной группы деревьев (или даже одинокого, но прекрасно стоящего дерева), зеленой изгороди, оврага или скалы, даже придорожного столба на повороте тропинки, которые не запечатлелись бы в его памяти. Причем запечатлелись так, что юный Т. Гейнсборо мог со всяческой подробностью и точностью зарисовать их наизусть.

Он сам сделал себя художником, ему не довелось пройти какую-нибудь серьезную художественную школу, потому он внимательно изучал все нужные секреты и тайны мастерства в работах предшественников. Только некоторые художественные навыки Т. Гейнсборо получил во время недолгого обучения у французского гравера Гравелло (проживавшего в Англии) и процветающего портретиста и декоратора Ф. Хаймена. В двадцатилетнем возрасте он уже начал самостоятельно работать у себя на родине, занимаясь преимущественно пейзажной живописью. Всю жизнь Т. Гейнсборо считал себя прежде всего пейзажистом, и даже первые портреты друзей и соседей были написаны им на лоне природы, которая помогала художнику полнее распознать и раскрыть характеры людей.

Портреты Т. Гейнсборо обычно незамысловаты по своему композиционному решению. Чаще всего художник просто ставит фигуры посреди полотна, почти не заботясь о том, чтобы как-то варьировать их позы. Главное очарование портретов Т. Гейнсборо заключается в поэтическом раскрытии внутреннего мира портретируемых, что достигается художником посредством чисто живописного решения — красотой колорита и свободными легкими мазками, создающими впечатление живой и трепетной жизни.

Одаренность Т. Гейнсборо и его мастерство в полной мере проявились, когда художник переехал в Бат — модный и богатый курорт на юго-западе Англии, а потом в Лондон. Пейзажи у него никто не покупал, тогдашняя английская знать не интересовалась природой и крестьянской жизнью, и Т. Гейнсборо стал писать портреты. Особого

богатства они ему не принесли, зато поставили его в один ряд с величайшими живописцами мира.

К числу таких шедевров относится и «Портрет герцогини де Бофор» («Дама в голубом»), написанный в конце 1770-х годов. В этом полотне ощущается влияние портретов Ван Дейка — одного из любимых Т. Гейнсборо художников. Именно портреты, написанные Ван Дейком (и еще Рубенсом), помогли Т. Гейнсборо уйти от некоторой сухости и связанности, присущих его ранним работам. Кисть художника стала более уверенной и легкой, и «Дама в голубом» привлекает не столько внешней эффектностью, сколько поэтической одухотворенностью.

На этом портрете зритель видит молодую женщину в белом открытом платье. Ее напудренные, зачесанные вверх волосы уложены в сложную прическу и увенчаны маленькой шляпкой со страусовыми перьями и голубой лентой. До самых плеч спускаются локоны, на тонкой шее — черная ленточка, с конца которой свисает золотой крестик. Влажные губы полуоткрыты, карие глаза под темными бровями устремлены в пространство. Рука с браслетом поддерживает на груди голубой шарф, соскальзывающий с плеч.

Мы ничего не знаем о женщине, послужившей моделью Томасу Гейнсборо. Возможно, это была дочь адмирала Боскауэна, которая в 1766 году вышла замуж за герцога де Бофора и умерла впоследствии в глубокой старости. Лишь портрет, исполненный Т. Гейнсборо, позволяет составить впечатление о прелестной леди в ее юные годы. Утонченная скромность образа, невозмутимость взгляда, изысканная сдержанность позы делают светскую даму поэтическим воплощением юности и красоты. Скользящий мечтательный взгляд, очертания розовых губ, вот-вот готовых улыбнуться, едва заметный поворот головы...

Образ герцогини де Бофор сплетен из незавершенных, едва намеченных художником движений, именно это и делает его особенно живым и чарующим. Там, где нужно было подчеркнуть характерное, Т. Гейнсборо настойчиво усиливает выразительность приемов, разнообразя и усложняя их. Так, например, художником убедительно разработан небрежный жест руки, едва касающейся ткани: розовые, суживающиеся на концах пальцы ее готовы соскользнуть, как будто не в силах удержать плотные складки шарфа.

Голубые, серые, розовые и белые тона незаметно переходят один в другой, не создавая для зрителя резких контрастов. Полупрозрачное платье герцогини сливается с ее кожей, как бы составляя единое целое с телом. Серовато-белые перья, лазурная лента на шляпке и напудренные волосы создают своеобразный ореол вокруг юного лица с его свежим румянцем. «Портрет герцогини де Бофор» кажется голубым (отсюда его второе название), так как светлые, сияющие краски с перламутровыми отблесками переливаются, как вода, отражающая облака.

Слой живописи Т. Гейнсборо в этом произведении настолько тонок, что сквозь него просвечивает плетение холста. Живопись его построена на тончайших цветовых соотношениях, а свободная, чуть порывистая техника мастера придает портрету трепетное дыхание. Например, волнистые, иногда пересекающие друг друга, но в основном параллельные синие, черные и серые штрихи даже позволяют ощутить под налетом пудры живое строение волос. Они слегка натянуты над лбом и висками, а на пышных локонах их природная упругость чувствуется сильнее. Соприкасающиеся с волосами завитки страусовых перьев (более мелкие, чем волосы) пенятся, как вода прибоя, не разрывая общей формы длинного изогнутого пера.

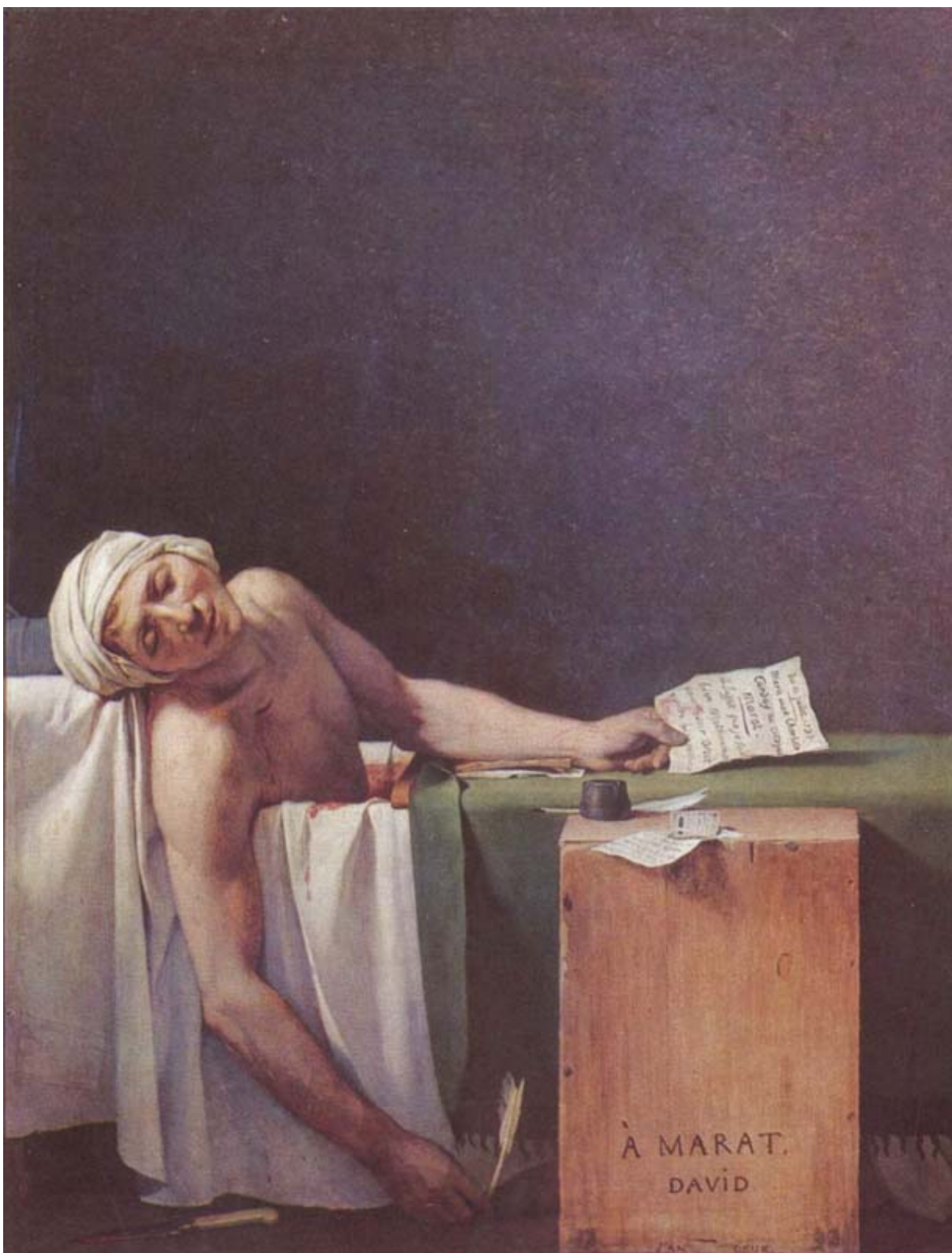
Ткань платья Т. Гейнсборо написал как бы нарочно беспорядочными мазками, но они передают тонкость материи, послушно следующей за очертаниями фигуры. Удары тонкой кисти были настолько безупречны, что превращали масляную краску в какое-то подобие прозрачной струящейся акварели. Иначе, чем прозрачное платье, трактован плотный шелковый шарф: его толстые складки топорщатся и гнутся, показывая хрупкость ткани.

В своей книге о сокровищах Эрмитажа (именно там находится «Портрет герцогини де Бофор») Л.Н. Воронихина пишет: «Передано не столько настроение модели, сколько то, что сам художник в ней ищет. У «Дамы» мечтательный взгляд, мягкая линия плеч. Ее тонкая шея будто не в силах вынести тяжесть прически, и голова чуть-чуть склоняется, как экзотический цветок на тонком стебле. Построенный на изысканной гармонии холодных тонов, портрет кажется сотканным из легких мазков, разнообразных по форме и плотности. Создается впечатление, что пряди волос не кистью выполнены, а нарисованы мягким карандашом»

Создавая «Портрет герцогини де Бофор», Т Гейнсборо окрасил ее облик нежной романтической дымкой и светлой мечтательностью. Он, не стремясь специально раскрыть всю глубину человеческой души, создал подлинно великое творение.

СМЕРТЬ МАРАТА

Жан Луи Давид



«Слава Франции», художник Жан Луи Давид, одним из первых обратился к изучению природы и античности, ввел в живопись

строгость рисунка и античную чистоту стиля. Сам он говорил, что хочет, чтобы вставший из гроба афинянин не мог отличить его картины от древних греческих произведений. Приняв простоту за основу композиции своих произведений, он добился в своей живописи чистого воспроизведения греческих форм во всей их первозданной истине и классическом совершенстве.

Жан Луи Давид был вождем классицизма во Франции, писал одновременно и чрезвычайно суровые, строгие по композиции картины (прославленных античных борцов за свободу), и блестящие реалистические портреты. Его вдохновенное полотно «Смерть Марата» является примером полного слияния идеала с жизнью, идеалом чистоты классического стиля и страстного революционного энтузиазма.

Имя Жана Луи Давида неразрывно связано с событиями французской буржуазной революции 1789—1794 годов. Он получил от Конвента звание «живописец революции», был назначен революционным правительством в комиссию по народному просвещению, впоследствии стал членом комиссии по делам искусств.

Среди вождей революции, тесно связанных с народом и отстаивавших его интересы, наибольшей славой и известностью пользовался неистовый публицист, редактор и издатель газеты «Друг народа» Жан Поль Марат. Это он во всеуслышание заявил: «Не будет свободы, не будет безопасности, не будет мира, не будет покоя для французов, не будет надежды на освобождение для других народов, пока не будет срублена голова тирана». И это он изо дня в день повторял в своей знаменитой газете. Реакция и буржуазия, вошедшие в сговор с контрреволюционерами, не знали более ненавистного имени, тем более что Марата нельзя было ни утратить, ни подкупить. Неудивительно, что именно против него ополчились все черные силы контрреволюции. Марат был тяжело болен, но даже больной он продолжал выпускать газету. Добрый и отзывчивый к простым людям, он охотно принимал у себя дома тех, кто обращался к нему за помощью. Именно этой его доверчивостью и воспользовались враги Марата.

13 июля 1792 года незваная гостья была настойчива, и когда ее не пустили к Марату (он чувствовал себя в этот день особенно плохо), она вернулась во второй раз — уже к вечеру. Привратнице она сказала, что ей необходимо повидать Марата, так как она пришла по важному и

срочному делу. Но привратница все равно не хотела ее пускать, а незнакомка настаивала. Шум спорящих женских голосов услышал Марат, который был в ванной комнате. Он нередко целые часы проводил в ванне, даже работал в ней, потому что вода несколько смягчала его боль. За полчаса до прихода гостыи Марат получил письмо следующего содержания: «Я из Кона. Ваша любовь к родине должна внушить Вам желание узнать о замышляемых там заговорах. Я жду Вашего совета».

Марат приказал впустить посетительницу. Так к нему вошла Шарлотта Корде. А через несколько минут раздался крик: «Ко мне, дорогая!» Когда жена Симона бросилась к нему, ее чуть не сбила с ног стремительно бросившаяся к входной двери убийца. Убежать ей не удалось, но Марат был уже мертв: Шарлотта Корде вонзила нож в его незащищенное тело.

На следующий день в Конвенте гражданин Гиро, глава делегации от народа, заявил: «Наш взор еще ищет его среди Вас, депутаты. А он уже мертв и покоится на смертном одре. — И, обращаясь к Давиду, воскликнул: — Где твои кисти, Давид? Ты запечатлел для будущих поколений облик Лепелетье, погибшего, чтобы его родина была свободна. Ты должен написать еще одну картину. Ты знаешь какую, Давид!»

«Я готов», — ответил художник.

Давид хорошо знал Марата, дружил с ним, восхищался его полемическими статьями. Когда в апреле 1793 года жирондисты хотели арестовать Марата в зале Конвента, Давид бросился на его защиту. Накануне смерти Марат принял Давида и еще нескольких членов Конвента в той самой ванной комнате, в которой впоследствии был убит.

Когда тема глубоко волновала Давида, он работал напряженно и быстро. Так было и на этот раз: уже через два часа после смерти, склонившись над трупом Марата, художник рисует голову, обернутую мокрым полотенцем, из-под которого выбиваются пряди волос, и приоткрытые губы, с которых слетело последнее дыхание.

Рисунок этот был выполнен пером, причем выпуклость форм и теней на нем получилась благодаря переkreщивающимся линиям, как на гравюре (эта техника у Давида больше никогда не повторялась).

Страшное волнующее сходство полуоткрытого рта, искаженного гримасой, едва смягчено закрытыми глазами.

Картина поглощала теперь все время Давида, свободное от дел. Он действительно работал над ней и ночью, при свечах, а засыпая, видел ее во сне. Было страшно хоть на миг прервать работу. Художник боялся, что память не выдержит колоссального напряжения, что начнет стираться жившая в его сознании картина последних дней жизни Марата. Но, напротив, воспоминания делались все острее, а временами становилось нестерпимо от почти физически ощущаемой боли.

Замечательная картина была создана всего за три месяца, потому что все способствовало созданию подлинного произведения искусства — и личная дружба, и драматическая сила события, и художественное мастерство живописца.

Но как изобразить страшную минуту смерти Марата? Давид понимал, что только сдержанностью, только простотой изображения сумеет он добиться своей цели. Надо было, чтобы картина вызывала не страх перед смертью, а гнев против убийц. А еще ему хотелось любовно передать величественный облик гражданина, смерть которого оплакивала вся Франция. В прежних картинах Жан Луи Давида было еще много условностей, которые мешали видеть главное. Теперь следовало забыть все внешнее и показное, найти линии и краски, единственно достойные происшедшей трагедии. Надо было отлить гнев и горе в такие формы, которые и много веков спустя сохранят величие дел Марата и печаль, принесенную его смертью.

Жан Луи Давид изобразил Марата в следующий после убийства момент, в скудной освещенной ванной комнате, с повязанной полотенцем головой. В картине нет ничего надуманного, ничего искусственного, художник устранил все лишнее, оставив лишь минимальное количество предметов, но зато каждый из них выразительно служит поставленной цели. Суровая в своей простоте композиция, чеканные скульптурные формы, подчеркнутый контраст света и тени, строгий колорит и темное пространство фона, на котором выделяется бессильно поникшее тело Марата, — все это делает картину похожей на надгробный памятник. Короткая надпись: «Марату — Давид» — еще больше усиливает это впечатление.

Сам Давид считал портрет низшим жанром живописи, но в этом портрете он обратился к проблеме вождя и героя, и потому из-под его

кисти вышло историческое полотно. Художник изобразил Марата среди предметов, бывших свидетелями его смерти. Обрубок, на котором пишет Марат, наводит на мысль о его нетребовательности в личной жизни и скудости средств, для которых, если они появлялись, он находил другое употребление. На краю чурбана лежит ассигнация и записка, на которой можно прочесть: «Отдайте эту ассигнацию той матери шестерых детей, чей муж умер за родину». В руке Марата зажато то самое письмо с текстом: «13 июля 1793 года: «Анна-Мария-Шарлотта Корде. Достаточно того, что я была несчастна, чтобы рассчитывать на Вашу благожелательность». На полу валяется окровавленный нож, которым только что был нанесен смертельный удар.

Итальянский искусствовед Л. Вентури отмечал, например: «В картине все заострено до крайности: «желтый цвет скамеечки, зеленый — одеяла, белый — простынь и бумаги, трупный оттенок кожи. Все здесь безжалостно точно, вплоть до глубокого черного фона, который действует на зрителя просто устрашающе... Картина скорее передает не боль о потерянном друге, а смятение перед кровавым зрелищем. Оно бьет по нервам, но не задевает души».

Да, Давид действительно был документально точен, поэтому на его картине все изображено, как было: и ванна, и смертельно раненный Марат, и листок в его руке, и деревянный чурбан, и чернильница, и бумаги. Но написанное гениальной кистью, все было согрето таким теплым и добрым чувством, что это полотно никого не могло оставить равнодушным. Поэтому знатоки искусства, тонкие ценители, да и скептики, которых было немало в Конвенте, просто не нашли что сказать. Эта смерть, во всей своей ужасающей простоте, была уже за гранью искусства. Депутаты молча смотрели на холст, который неожиданно оказался простым и холодным, но они были восхищены: никто еще не видел такого Марата — мертвого и одновременно живого. Не случайно французский поэт Шарль Бодлер писал впоследствии: «Перед нами Драма во всем ее ужасе. Благодаря необычайной силе передачи, превратившей это произведение в шедевр Давида, в одно из чудес современного искусства, в нем нет ничего тривиального, низменного. В этой картине есть одновременно и что-то нежное, и что-то хватающее за душу. В холодном воздухе этой комнаты, на этих

холодных стенах, вокруг этой холодной и зловещей ванны чувствуется веяние души».

Картина Давида настолько полно выражала всеобщие чувства, что Конвент вынес особое постановление о воспроизведении этого произведения в гравюре, отчего оно стало еще более известным. Этот портрет вместе с портретом Лепелетье (тоже кисти Жана Луи Давида) Конвент поместил в своем зале заседаний и постановил: «...они не могут быть изъяты отсюда ни под каким предлогом последующими законодателями». Но после термидорианского переворота картины были убраны, и сейчас «Смерть Марата» находится в Брюссельском музее.

ПОРТРЕТ М.И. ЛОПУХИНОЙ

Владимир Боровиковский



XVIII век вошел в историю русского живописного искусства как «век портрета», одним из лучших его портретистов является Владимир Лукич Боровиковский.

Важную роль в его судьбе сыграло путешествие Екатерины II в Крым в 1787 году. На пути императрицы возводили дворцы и триумфальные ворота. Для одного из таких дворцов, который

предназначался для приема русской государыни, миргородский предводитель дворянства поручил В.Л. Боровиковскому написать несколько аллегорических картин. Две из них особенно понравились царице. На одной была изображена она сама в образе Минервы, окруженной семью древнегреческими мудрецами, которым она объясняет свой наказ, на второй — Петр I, вспахивающий землю, по которой опять же она сеет семена, местами уже приносящие плоды. Узнав имя художника, императрица предложила ему ехать в Петербург.

В.Л. Боровиковский был трудолюбив до невероятности, писал очень много портретов, и ему было поручено написать портреты всех членов императорской фамилии.

Обдуманность картины, искусное владение кистью, свежесть колорита, умение изображать всевозможные ткани и одежды ставят В.Л. Боровиковского в ряд известных портретистов, хотя он так и не получил основательного классического образования. В портретах В.Л. Боровиковского видны нежность кисти, тонкий деликатный рисунок, правильность форм и всегда выражение мысли на изображаемом им лице. Портрет Марии Ивановны Лопухиной является самым поэтическим и женственным из всех, созданных художником. Одновременно он обнаруживает сложившийся нравственный и эстетический идеал В.Л. Боровиковского

Образ М.И. Лопухиной пленяет зрителя нежной меланхоличностью, необыкновенной мягкостью черт лица и внутренней гармонией. Эта гармония передана всем художественным строем картины: и поворотом головы, и выражением лица женщины, она подчеркивается и отдельными поэтическими деталями, вроде сорванных и уже поникших на стебле роз. Гармонию эту легко уловить в певучей плавности линий, в продуманности и соподчиненности всех частей портрета.

Лицо М.И. Лопухиной, может быть, и далеко от классического идеала красоты, но оно исполнено такого несказанного очарования, такой душевной прелести, что рядом с ним многие классические красавицы покажутся холодной и неживой схемой. Пленительный образ нежной, меланхоличной и мечтательной женщины передан с большой душевностью и любовью, с поразительной убедительностью раскрывает художник ее душевный мир. Задумчивый, томный, грустно-мечтательный взгляд, нежная улыбка, свободная непринужденность

чуть усталой позы; плавные, ритмично падающие вниз линии; мягкие, округлые формы, белое платье, сиреневые шарф и розы, голубой пояс, пепельный цвет волос, зеленый фон листвы и наконец мягкая воздушная дымка, заполняющая пространство, — все это образует такое единство всех средств живописного выражения, при котором полнее и глубже раскрывается создание образа.

М.И. Лопухина стоит в саду, облокотившись на старую каменную консоль. Обтекающий ее фигуру контур — то теряющийся, то возникающий в виде тонкой, гибкой линии — вызывает в памяти зрителя контуры античных статуй. Ниспадающие, сходящиеся или образующие плавные изломы складки, тончайшие и одухотворенные черты лица — все это составляет уже как бы и не живопись, а музыку.

Краски на грунт В.Л. Боровиковский накладывал хотя и плотным, но тонким и ровным слоем, достигая при этом своеобразной вибрации цвета. При написании этого портрета художник предпочитал холодную гамму — лиловато-желтые и белые, бледно-голубые и желтые, притушенные зеленые и пепельные цвета. Фигура М.И. Лопухиной окружена воздушной дымкой пейзажа, но она не сливается с ним, а выступает ясным пластическим объемом, ритмически связана с ним: склоненному торсу и положению руки как бы вторят свисающие ветви и стволы деревьев, изображенные на втором плане. Тонко моделирует формы и неяркий, скользящий свет. В.Л. Боровиковский и раньше вводил в свои портреты пейзажные фоны. Но именно теперь, разработанные со всей тщательностью, они становятся у художника важным компонентом портретной характеристики, получают настоящий смысл. Колосья спелой ржи, нежная зелень, васильки — все призвано подчеркнуть не только «простоту» образа, но еще выразить и мечтательное настроение его. (Несмотря на то, что искусствоведы отмечают в этом пейзаже с «сельскими» приметами некоторую условность.) Долю некоторой искусственности замечают они и в небрежно-задумчивой позе женщины. Но в то время сами герои как бы демонстрировали свою способность к возвышенным чувствам и сердечным переживаниям, и вслед за ними и художники (в том числе и В.Л. Боровиковский) должны были изображать эти чувства, которые являлись признаками достойной и добродетельной души.

Известно, что М.И. Лопухина никогда не была счастлива; через год, после того как В.Л. Боровиковский написал ее портрет, она умерла.

Но эта женщина таила и несла в себе столько нежности, любви, чистоты, поэзии, красоты человеческого чувства, что по первым впечатлениям от увиденного портрета у поэта Я. Полонского сложились проникновенные стихотворные строки:

**Она давно прошла, и нет уже тех глаз
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье — тень любви, и мысли — тень печали,
Но красоту ее Боровиковский спас.
Так, часть души ее от нас не улетела.
И будет этот взгляд и эта прелесть тела
К ней равнодушное потомство привлекать,
Уча его любить, страдать, прощать, мечтать.**

МАХИ НА БАЛКОНЕ

Франсиско Гойя



Имя Франсиско Гойи произносится в Испании с великим уважением и гордостью, ибо он был, наверное, последним из славных

художников «севильской школы». Талант его был огромный, эксцентричный. Кисть Ф. Гойи полна жизни и энергии, живописные эффекты его картин сильны и неожиданны.

В своем искусстве художник порой отличался странными выходками. Например, собрав в чашку все краски, снятые с палитры, он бросал их на белую стену и из образовавшихся пятен создавал картину. Так он расписал все стены своего дома, и почти одной ложкой и половой щеткой, мало прибегая к обыкновенным кистям, написал известное полотно «Истребление французов мадридской чернью».

«Махи» Франсиско Гойи (одетая и обнаженная) прославлены безмерно, пожалуй, даже больше, чем его серия «Капричос». И первая причина тому — романтическая история, окутывающая их вот уже почти два столетия. А «Махи на балконе» стали одной из самых знаменитых картин в собрании нью-йоркского Метрополитен-музея.

Сюжет этого полотна является традиционным в испанском искусстве начиная с XVI века. «Махо» и «махи» — так во времена Ф. Гойи назывались молодые андалузские щеголи и щеголихи из средних слоев городского населения, одевавшиеся в подчеркнуто национальные одежды. Тогда это считалось вызывающей дерзостью, поскольку королевский двор, а за ним и вся испанская знать обратились к французской моде в одежде.

Франсиско Гойя в юности и сам был настоящим «махо». Во время своей жизни в Мадриде он много времени (как ловкий гимнаст, музыкант и певец) проводил на улице и постоянно был замешан во всевозможных историях. Как сообщает одна биографическая легенда, Ф. Гойю однажды подобрали на улице с ножом соперника в спине. Вскоре он поправился, но оставаться в столице не мог, так как на него обратила свое неблагосклонное внимание испанская инквизиция. Денег у Ф. Гойи не было, поэтому он поступил в странствующую группу матадоров.

Художник всегда проявлял интерес к жанровой живописи, и в годы войны за независимость, когда у него не было заказов от королевского двора, он создал несколько больших произведений, вошедших в число его знаменитых шедевров. К ним относится и картина «Махи на балконе», написанная в поздние годы жизни художника. Он и относится к своим героиням как к воспоминаниям молодости, окружая их ореолом

романтической загадочности. Это полотно имеет несколько вариантов, истории которых переплетаются и зачастую путаются друг с другом.

На своей картине Франсиско Гойя изобразил двух очаровательных молодых женщин, с балкона наблюдающих за жизнью улицы. В глубине, на темном фоне, неясным силуэтом вырисовываются фигуры их кавалеров. Нечто подобное еще и сегодня можно увидеть на улицах некоторых испанских городов. «Махи на балконе» прекрасны, они полны колдовского очарования, их красота влечет к себе, однако ирония манящего взгляда настораживает. Недаром в кукольной красоте «мах» есть что-то обманчивое, особенно в сочетании с мрачными фигурами мужчин, лица которых почти скрыты плащами и надвинутыми на глаза шляпами.

Для художественного стиля картины характерна яркая экспрессивность. Ф. Гойя не просто изображает, он раскрывает сущность и смысл явления, концентрируя цвет до максимальной простоты и монументальности. С помощью контраста светлого и темного, тонкого и грубого достигается удивительная обобщенность в весьма сжатой форме изображения. Зрителей притягивают и увлекают эти «махи» в кружевных мантильях. Ф. Гойя изумительно передал изменчивую, нежную и одновременно огненную натуру испанки, о которой еще великий Мигель Сервантес сказал, что она — «ангел в церкви, дома, на улице и дьявол в любви».

ГИБЕЛЬ «МЕДУЗЫ»

Теодор Жерико



Ранняя смерть не дала развить Теодору Жерико всех его гениальных способностей. Он прожил недолгую жизнь, и все его творчество уложилось всего в десять лет. И тем не менее ему, одному из основателей французского романтизма, удалось не только самому многое сделать, но и сильно повлиять на всю живопись XIX века. Жерико внимательно наблюдал процессы, происходившие в общественной жизни, был свидетелем и активным участником бурных событий, которые последовали за триумфом и падением Наполеона. Он многое почувствовал и угадал в противоречивых событиях тех лет, порой ошибался в оценке того или иного явления, но никогда не позволял этим заблуждениям вкратиться в творчество.

Каждое значительное полотно Жерико (а публика тех лет видела только три его картины) вызывало самый пристальный интерес, а среди

профессионалов и критиков яростные споры. Нередко складывающаяся вокруг художника ситуация грозила ему скандалом, потому что он не желал преклоняться перед официальными авторитетами. Но таким Жерико был всегда.

В середине 1810-х годов художника не покидала мысль о создании монументального полотна, он уже два года находился в поисках достаточно значительной темы для задуманного. Одно событие, глубоко взволновавшее французское общество, вывело Жерико из состояния нерешительности и глубоко завладело им. Этим событием стали гибель фрегата «Медуза» и потрясающий рассказ о бедствиях, выпавших на долю спасшихся.

Утром 17 июня 1816 года во французскую колонию Сенегал отправилась экспедиция, состоящая из четырех кораблей, в числе которых был и фрегат «Медуза». Эти корабли везли колониальных служащих, а также нового губернатора колонии и чиновников с их семьями. Начальником всей экспедиции был назначен капитан «Медузы» Гуго Дюруа де Шомарей, который перед отплытием получил специальную инструкцию о том, что надо успеть доплыть до Сенегала до наступления сезона ураганов и дождей. Денег на организацию этой экспедиции явно не хватало, поэтому для столь сложного путешествия пришлось использовать суда, которые в то время оказались на ходу. Это обстоятельство, да еще бездарное командование Шомарея привели к тому, что между Канарскими островами и Зеленым Мысом «Медуза» села на мель.

По всем морским правилам и законам капитан Шомарей должен был покинуть судно последним, но он не сделал этого. Он, губернатор со свитой и высший офицерский состав разместились в шлюпках, а 150 матросов и женщин перешли на плот, построенный под руководством инженера Корреара корабельным плотником. Сначала шлюпки буксировали плот к берегу, который был сравнительно близко. Но, испугавшись наступления бури, командиры шлюпок решили покинуть плот и предательски перерубили буксирные канаты. Люди были оставлены на волю волн на маленьком, заливаемом водой плоту, которым почти невозможно было управлять (*подробнее о гибели фрегата «Медуза» можно прочитать в книге «100 великих катастроф»*).

Об этой трагедии в 1817 году вышла книга, авторами которой были инженер Александр Корреар и хирург Анри Савиньи. Книга стала не только рассказом о страшных событиях, разыгравшихся в океане, она была еще и обвинительным актом против правительства Бурбонов. Дело приняло политический оборот, и оппозиционная пресса сразу же начала кампанию против существующего порядка. В ней приняли участие и члены либерального кружка, где Жерико был частым гостем.

Книга «Гибель фрегата «Медуза» взбудоражила все французское общество, которое было просто потрясено столь ужасающей драмой. Гибель «Медузы» овладела и воображением Жерико, стала тем толчком, который возбудил колоссальную энергию живописца. Он отлично представлял, как будет восприниматься его картина и какую общественную роль она может сыграть. Художника всегда обуревали великие замыслы, и на этот раз он решил художественным образом реконструировать те трагические события. Но уже сама глубина темы и работа над картиной вывели ее за рамки политического памфлета. Восприимчивость к человеческим несчастьям, чувство глубокой симпатии к угнетенным и страдающим всегда отличали натуру Жерико. Человеческая трагедия целиком захватила его, он стремится создать ее страстный, правдивый образ, и поэтому картина его постепенно вырастала в гигантскую поэму человеческих бедствий, борьбы горстки людей с неумолимой стихией океана.

За работу художник принимается с увлечением, напряженно читает и перечитывает книгу Корреара и Савиньи, по многу раз останавливается на эпизодах, наиболее поддающихся художественному воплощению. Жерико не только знакомится с авторами, он разыскивает и других уцелевших участников трагедии, расспрашивает оставшихся в живых свидетелей. Ему удастся найти плотника, сколотившего плот для пассажиров «Медузы». Это было для Жерико подлинной находкой, и он заказывает плотнику уменьшенную, но точную модель плота и делает с нее ряд художественных набросков и эскизов. Он лепит и расставляет на плоту восковые фигурки, пытаясь воспроизвести положение людей во время бедствия, чтобы в движениях, позах и мимике передать все разнообразие обуревавших их страстей. Не условных героев и не театральные жесты хотел изобразить Жерико, а реальных людей, переживающих долгие дни страданий и лишений. Наиболее правильным путем для достижения этого ему кажется изображение тех

деформаций, которые вносят в человеческий организм болезнь и смерть. И Жерико умножает этюды с натуры, работает в госпитале, где неутомимо пишет больных и умерших.

В это же время он ищет себе новую мастерскую поблизости от госпиталя, в которую ему приносят трупы и отсеченные части человеческих тел. Его биограф впоследствии писал, что мастерская Жерико превратилась в своего рода морг, где он сохранял трупы до полного их разложения. Жерико фиксирует трупные пятна, застывшие подтеки крови, ввалившиеся глаза, синеватую бледность кожи и палевую бледность губ — все эти жуткие гримасы смерти. Никто из художников до него не решался с таким откровенным любопытством заглянуть в лица мертвецов. Он работал в такой обстановке, которую навещавшие его друзья и натурщики могли переносить лишь очень короткое время. Случайно встретив своего друга Лебрена, заболевшего желтухой, Жерико приходит в восторг (как художник). Сам Лебрен потом вспоминал: «Я внушал страх, дети убегали от меня, но я был прекрасен для живописца, искавшего всюду цвет, свойственный умирающему».

Вскоре композиция была выбрана, большой подготовительный материал накоплен, и Жерико приступает непосредственно к написанию картины. Он отказывается от натурщиков с их академически-театральной жестикуляцией, заставляет позировать себе своих друзей и учеников. В частности, с Делакруа Жерико пишет фигуру юноши, лежащего на досках плота головою вниз. Но нужно было правдиво передать и еще одно действующее лицо трагедии — бушующую стихию океана. И художник едет в Гавр, где на месте изучает эффекты неба и моря.

В ноябре 1818 года Жерико уединился в своей мастерской, обрил голову, чтобы не было соблазна выходить на светские вечера и развлечения, и всецело отдался работе над огромным полотном (7 метров в ширину и около 5 метров в высоту) — с утра до вечера в течение восьми месяцев. Работа была напряженной, многое менялось на ходу. Например, потратив так много времени на мрачные этюды, Жерико для самой картины потом почти не воспользовался ими. Он отказался от патологии и физиологии ради раскрытия психологии обреченных людей.

На своем полотне Жерико создает художественный вариант событий, однако очень близкий к действительному. Он развернул на плоту, захлестываемом волнами, сложную гамму психологических состояний и переживаний людей, терпящих бедствие. Вот поэтому даже трупы на картине не несут на себе печать дистрофического истощения и разложения, лишь точно переданная одервенелость их тел показывает на то, что перед зрителями мертвые.

На первый взгляд зрителю может показаться, что фигуры расположены на плоту несколько хаотично, но это было глубоко продумано художником. На первом плане — «фризе смерти» — фигуры даны в натуральную величину, здесь показаны умирающие, погруженные в полную апатию люди. И рядом с ними уже умершие... В безнадежном отчаянии сидит отец у трупа любимого сына, поддерживая его рукой, словно пытаясь уловить биение замерзшего сердца. Справа от фигуры сына — лежащий головой вниз труп юноши с вытянутой рукой. Над ним человек с блуждающим взглядом, видимо, потерявший рассудок. Эта группа завершается фигурой мертвеца: зачленевшие ноги его зацепились за балку, руки и голова опущены в море... Сам плот показан вблизи от рамы, следовательно, и от зрителя, что невольно делает последнего как бы соучастником трагических событий. Мрачные тучи нависли над океаном. Тяжелые, громадные волны вздымаются к небу, грозя залить плот и сгрудившихся на нем несчастных людей. Ветер с силою рвет парус, склоняя мачту, удерживаемую толстыми канатами. На втором плане картины расположилась группа верящих в спасение, ведь и в мир смерти и отчаяния может прийти надежда. Эта группа образует своего рода пирамиду, которую венчает фигура негра-сигнальщика, старающегося привлечь внимание появившегося на горизонте брига «Аргус». Кроме того, Жерико удалось показать разную реакцию на происходящее всех участников трагедии. Это выражено и в колорите картины: если на «фризе смерти» он был темный, то к горизонту — символу надежды — он становится светлее.

25 августа, в День святого Людовика, в Париже открылся художественный Салон 1819 года. Это была необычная выставка: в двадцати восьми залах Лувра показывались не только произведения искусства, но и предметы промышленного производства. Картина Теодора Жерико «Гибель «Медузы» сразу же стала сенсацией. О ней

писали все газеты, о картине появились отдельные брошюры, поэты слагали о ней стихи. На выставке французское правительство много приобрело картин для государства, но Жерико не получил предложения о продаже картины. Правительство не захотело приобрести произведение, идейно направленное против него. Да и некоторые отклики сильно задевали самолюбие художника, так как много говорили о политических тенденциях картины и очень мало о ее художественных достоинствах.

Такое положение очень угнетало Жерико, он замыкается в своем художественном ателье, пишет много портретов. Однако вскоре последовало приглашение показать на шумевшую картину в Англии. Жерико полагал, что в стране моряков и тонких ценителей живописи поймут его замысел. И он решает отправиться в путь со своим творением. Картина показывалась в разных городах Англии, и везде ее принимали с триумфом. «Гибель «Медузы» воспринималась чопорными и сдержанными англичанами не как отдельный эпизод, а как художественный эпос, вырастающий в единую, скульптурно изваянную группу.

36 ВИДОВ ФУДЗИ

Кацусика Хокусай



Свои последние работы художник подписывал так «Хокусай — проживший вечность». И в этом нисколько не было самолюбования или претензии на бессмертие, только высокая требовательность мастера к своему делу. Сам Хокусай говорил «С 6-ти лет мной овладела страсть рисовать все предметы. В 50 лет я выпустил значительное количество произведений всякого рода, но ни одно из них не удовлетворяло меня. Настоящая работа началась только к 70 годам. Настоящее понимание природы пробуждается во мне теперь, в 75 лет; поэтому я надеюсь, что в 80 лет я достигну известной силы проникновения, которая будет развиваться далее, до моих 90 лет. И в 100 лет я смогу гордо заявить, что мое понимание совершенно».

В чем же обаяние совершенно особого художественного мира Кацусики Хokusая и вообще всего японского искусства? В поэтичности линии и ритма рисунка, артистизме кисти, чистоте цвета? Все это,

конечно, есть у японских художников, и на первых порах именно эти качества привели в восторг европейских ценителей живописи. Не сразу японская гравюра и живопись взволновали всех своим сосредоточенным раздумьем о месте человека на земле, о смысле его жизни, оставляя все же при этом нечто невысказанное.

И Кацусика Хокусай тоже не просто пейзажист. Изображение природы у него редко является пейзажем в привычном нам понимании. Его картины — это своеобразные сценки, вписанные в многоплановые, с широкими далями ландшафты. На них живут и движутся десятки людей, занятых различными работами: бочары и пильщики, рыбаки с сетями, крестьяне и торговцы.



Еще задолго до создания серии гравюр «36 видов Фудзи» Кацусика Хокусай пережил свое новое творческое рождение, начав работу над серией «Манга». В ней он свел воедино все, чего достиг в прошлом, одновременно «Манга» стала основой для создания новых работ. В них художник много внимания уделил изучению человека, которого он всегда изображал в неразрывной связи с природой. Эта идея и получила дальнейшее развитие в серии гравюр «36 видов Фудзи». Хокусай

запечатлевает разнообразные явления жизни, лишь под влиянием таких идей и могла возникнуть эта серия.

Японцы очень любят свою гору, ставшую излюбленным символом японского народа, — священную Фудзи, «о которой мечтают все женщины и поэты». По преданию, гора возникла в одну из ночей 285 года до нашей эры, тогда же, когда в провинции Оми появилось озеро Бива.

**Лишь только небо и земля
Разверзлись, в тот же миг,
Как отраженье божества,
Величественна, велика,
В стране Суруга поднялась
Великая вершина Фудзи!**

Героиня древних легенд и сказаний, Фудзи почиталась сначала как богиня Огня, а позднее как обитель богов Синто. Ей поклонялись даосы и буддисты, в честь ее писали оды и гимны, танки и хокку.

Наиболее красива Фудзияма со стороны океана, с приморской дороги Токайдо, соединяющей молодой город сёгунов Эдо (Токио) с древней императорской столицей Киото. Слева от дороги, в просветах между серыми кронами криптомерии, открывается зеленоватая гладь океана. В него сползают пологие отроги гор, к нему же стекают горные реки... А на горизонте, справа от дороги, вздымается величавая Фудзи. Возникая в долине, возвышаясь над плоскими полями и низкими пашнями, Фудзи кажется особенно грандиозной. Ее подошва тает в густом тумане, и кажется, что гора плавно взлетает и, подобно гигантской птице, парит над Страной восходящего солнца, охраняя ее покой и тишину.

Серия «36 видов Фудзи» для самого К. Хокусая была своеобразным рубежом в накоплении определенного опыта и знаний, а для истории японского пейзажа она стала вершиной его художественного мастерства. Вся серия состоит из 46 листов, но только на двух из них Фудзи изображена как «главное действующее лицо».

На остальных же листах она лишь присутствует в композиции: гора то видна с крыши дома, то выглядывает из-за морской волны. Иногда она едва просматривается на горизонте, окутанная туманом, или

видится в окружности большой бочки, которую ладит трудолюбивый бочар. Или проглядывает между расставленной треноги пильщика... Гора показана художником с самых разнообразных точек зрения, в разных ракурсах, с разных расстояний. А перед самой Фудзи разворачивается, как бесконечная пантомима, широкая панорама жизни крестьян, горожан, путешественников, ремесленников. Маленькие, с любовью написанные люди трудятся, окруженные величавыми и загадочными стихиями воды, земли и неба...

Кацусика Хокусай ввел прославленную гору в свои гравюры как неперенную участницу событий каждодневной жизни японского народа, поэтому в этой серии гравюр он изобразил Фудзи, пейзаж и человека. Но человеческая жизнь является отнюдь не дополнением к Фудзи, в то же время и сама гора не является фоном, оттеняющим жизнь человека. Во всей серии К. Хокусай применил прием, трудно уловимый для европейских зрителей.

Древнее изображение Фудзи в виде треугольника, обрамленного снизу полукругом, определяет композиционную структуру многих гравюр и делает этот символ еще более всеобъемлющим. Так К. Хокусай включает земное бытие и повседневность в единую систему мироздания. Они слиты воедино — Фудзи и японский народ.

В создании многоликого образа Фудзи художник не просто с фотографической точностью фиксировал положение горы при закате или при восходе солнца. Он творчески переосмыслил и переработал массу мимолетных впечатлений, которые и легли в основу серии. В силу того, что в Японии не было пропасти между улицей и комнатой и вся жизнь обитателей Страны восходящего солнца протекала под открытым небом, японские художники первыми научились почти каллиграфически, в быстрых линиях запечатлевать неожиданное и мимолетное в природе. Все у К. Хokusая чарующе: и цветущая сакура, и Фудзи с языками тающего снега, и дом, изображенный прямо-таки с точностью чертежа и с тем любовным пристрастием к деталям, которое столь присуще японцам.



Одной из лучших гравюр серии является лист «Красная Фудзи», в котором К. Хокусай с наибольшей силой выразил идею извечного единства человека и природы, хотя в пейзаже человека и нет. На листе изображена гора, высоко поднявшая свой конус в небо. В лучах раскаленного солнца пламенеет «Красная Фудзи» на гравюре, полное название которой «Победный ветер. Ясный день». К. Хокусай и раньше изображал священную гору, но на прежних гравюрах она представлялась лишь красивой частью естественного ландшафта. Здесь же, на фоне сверкающего синего простора, чуть светлеющего к горизонту, красным заревом пламенеет гора, особенно совершенная в кристальной ясности и чистоте своего силуэта. К. Хокусай импрессионистически точно уловил какое-то одно из многочисленных мгновений в жизни Фудзи. Цвет горы, цвет неба, цвет облаков — все это передача только одного кратковременного движения природы, когда само утро еще только занимается. Ощущение хрупкой предутренней тишины передают и колорит гравюры в целом, и композиционное решение облаков, и форма Фудзи.

Форма и цвет на этой гравюре сведены лишь к двум стихиям — земле и небу. Фудзи ни с чем не сопоставима и потому вначале кажется

небольшой и как бы соразмерной зрителю, доступной его разуму, логике и чувству. Но постепенно прямая и близкая точка зрения меняется: зритель переводит взгляд вниз и вдаль и неожиданно осознает безбрежность неба, уходящего к подножию горы... А зелень на склонах Фудзи — это уже не кустарник, а высокий хвойный лес. И тогда гора как бы вырастает на наших глазах, становится величавой и, как мир, огромной.



В других гравюрах серии («Фудзи в дождь», «Гора во время грозы» и др.) К. Хокусай сочетает движение и статичность, движение и покой — чередование тех состояний, из которых и состоит жизнь.

Путешествуя по Японии, К. Хокусай увидел в природе страны то, чего до него, казалось бы, даже и не замечали. В его искусство вошел, как великая стихия, океан. Может быть, соотнесенность всех явлений жизни с океаном и определила масштабность видения и широту взглядов на мир, отличающие лучшие гравюры К. Хокусая.



Вот знаменитая картина «Волна» (точное название ее «В морских волнах у Канагава»), обошедшая весь мир. Об этой гравюре написаны сотни исследований, а немецкий искусствовед Ф. Кауфман ей одной посвятил целую книгу. На гравюре К. Хокусай изобразил разыгравшуюся стихию воды и неба, и зритель не сразу замечает скользящие по воде легкие японские лодки с прижавшимися к сиденьям людьми. Что может сделать человек в противоборстве с этой страшной стихией, перед лицом величественной красоты Фудзи? К. Хокусай выразил в этой картине самоценность природы и внешнего мира — устойчивого, вечного и постоянно изменяющегося.

В серии «36 видов Фудзи» Кацусика Хокусай остался верен старому принципу иерархии явлений, так называемому закону «тэнтидзин» — «неба, земли и человека». Согласно ему, в картине должен быть главный предмет, его достойный помощник и вспомогательные детали. И у К. Хокуса, как обычно бывает в японской картине, одной детали и главной цветовой гамме подчиняется весь строй произведения. Меняется лишь сама последовательность явлений, в которой человек подчас перестает быть последней ступенью

«тэнтидзина». Он нередко соотносится, а иногда становится и равновеликим самой Фудзи.

КРУЖЕВНИЦА

Василий Тропинин



Неблагоприятные жизненные обстоятельства заставили Василия Андреевича Тропинина потерять 20 лет художественной жизни, но,

несмотря на это, он занял достойное место в ряду самых лучших русских и иностранных живописцев. В.А. Тропинин никогда не был за границей и сам развивал свой талант изучением натуры, живя преимущественно в Малороссии. А талант и художественное мастерство его были таковы, что многие принимали портреты В. Тропинина за произведения Рембрандта, столько в них было поразительного колорита и силы освещения. Грациозные же женские головки доставили ему славу «русского Греза».

Художник не поправлял природу модели и не приукрашивал ее искусственными эффектами; с всевозможной тщательностью передавал он почти неуловимые особенности лица изображаемого человека. Позы людей у В. Тропинина натуральны и разнообразны, исполнение безукоризненно, а живописный эффект происходит от поразительного сходства с природой модели.

В 1823 году в жизни В. Тропинина произошло событие огромной важности: крепостной графа Моркова, он наконец получил освобождение от рабской зависимости. Случилось это на Пасху, когда «граф Морков, вместо красного яичка, вручил В. Тропинину отпусную». Но одному, без сына...

Тогда В. Тропинину было 47 лет, и в том же году он представил в Совет Академии художеств (на соискание звания художника) три своих полотна, в числе которых находилась и знаменитая «Кружевница». Именно она на выставке в Академии художеств была особенно тепло встречена публикой и сразу же стала широко известной. Сделавшись свободным человеком, В. Тропинин мог поселиться в Санкт-Петербурге, но столичная карьера не соблазняла его. «Все я был под началом, да опять придется подчиняться... то одному, то другому. Нет, в Москву», — часто говаривал художник и навсегда обосновался в давно любимом городе.

С переселением в Москву начинается новый период творчества В. Тропинина, и самую поэтическую группу картин здесь составляют изображения молодых женщин за рукоделием («Золотошвейка», «За прошивками» и др.). Кто были все эти «Белошвейки», «Кружевницы», «Золотошвейки»? Наверное, не дворянские барышни, от скуки занявшиеся рукоделием. Были ли они дворовыми девушками или московскими рукодельницами? Во всяком случае все они восходят к украинским впечатлениям художника, и, может быть, на своих

полотнах он изобразил крепостных рукодельниц, работающих в помещичьих мастерских.

Такова и «Кружевница», которая стала новым явлением в живописном искусстве того времени. В.А. Тропинин создал в этом произведении определенный тип жанрового портрета-картины.

Миловидное лицо «Кружевницы» с легкой улыбкой приветливо обращено к зрителю, как будто она только на минутку остановилась, подкалывая узор маленькой ручкой... Все упруго в этой девушке: и лицо, и голова, и руки... Упруго и движение этих маленьких рук, особенно левой, ни на что не опирающейся, но остановившейся в воздухе с полной определенностью. Чарующая прелесть сквозит в этих формах — ничего расплывчатого, недосказанного, неопределенного, туманного. К этому времени у В. Тропинина уже исчезает робость и неуверенность рисунка, теперь для него возможны лишь сознательные отклонения от натуры, а не ученические ошибки. Любовно передает он предметы мастерства своей героини — коклюшки и кусок полотна с начатым кружевом.

Выбирая светлые тона для своей «Кружевницы», художник постоянно вводит в них серое. Так, в рукавах ее платья голубые и зеленые оттенки переливаются на фоне серого, сиреневый шелк косынки оживает рядом с этим нейтральным фоном, и мягко ласкает взгляд зрителя эта переливчатая гамма сиренево-серых тонов косынки и серого платья.

Тропининскую «Кружевницу», как и других его рукодельниц, часто называли родными сестрами «бедной Лизы» — героини повести Н. Карамзина. Напечатанная впервые в 1792 году в «Московском журнале», эта повесть вскоре приобрела такую известность, с которой только и может сравниться популярность тропининской «Кружевницы». Словно предвосхищая ее появление, Н. Карамзин пишет о своей героине, что она, «не щадя редкой красоты своей, трудилась день и ночь». Подобно Лизе, живущей в хижине, но мало похожей на крестьянку, идеализирована и «Кружевница» В. Тропинина. Но «подобная склонность к перевоплощениям барышень в крестьянки (или открытие в крестьянках благородной натуры), — как отмечает Е.Ф. Петина, — это только одна из характерных примет того времени, запечатленная В. Тропининым».

Изображенная за работой, «Кружевница» кокетливо улыбается, и эту «идеализацию» отмечали многие искусствоведы. Например, Н. Коваленская в своем исследовании пишет, что «руки «Кружевницы» подняты с грацией, пожалуй, несколько нарочитой». Грациозный поворот ее фигуры, неторопливый жест ее нежных рук невольно наводят на мысль, что ее труд — это приятная игра. Но если это и игра, то В. Тропинин заставляет зрителя поверить в естественность этой игры, в простоту и скромность своей «Кружевницы». Недаром П. Свиньин, современник В. Тропинина, отмечал, что «и знатоки, и незнатоки приходят в восхищение при взгляде на сию картину, соединяющую поистине все красоты живописного искусства: приятность кисти, правильное, счастливое освещение, колорит ясный, естественный. Сверх того в самом портрете обнаруживается душа красавицы и тот лукавый взгляд любопытства, который брошен ею на кого-то вошедшего в ту минуту. Обнаженные за локоть руки ее остановились вместе со взором, работа прекратилась, вырвался вздох из девственной груди, прикрытой кисейным платком, — и все это изображено с такой правдой и простотой».

НА ЖАТВЕ. ЛЕТО

Алексей Венецианов



Алексей Гаврилович Венецианов — академик, образовавший сам себя вне академии и почти самоучкой развивший в себе свои замечательные способности. Об этом же в 1839 году в письме к своему отцу из Италии писал Александр Иванов: «Талант Венецианова

заслуживает, чтобы его заметили... Но Венецианов не имел счастья развиваться в юности, пройти школу, иметь понятия о благородном и возвышенном, и потому он не может вызвать из прошлых столетий важную сцену на свой холст».

Знай эти слова А. Венецианов, они не были бы для него неожиданностью, сам он так определял свое отношение к единственной своей попытке создать большую историческую композицию: мол, «взялся не за свое дело». Действительно, картины этого художника не потрясали как, например, полотно Карла Брюллова «Последний день Помпеи». Но А. Г. Венецианов стал первым изображать сцены из народной жизни, и в этом отношении заслуживает всеобщую благодарность. Поколение за поколением испытывают неповторимое чувство радости и восторга от первой встречи с его «Захаркой», «Утром помещицы», «На пашне. Весна» и другими картинами. Да и сама личность Венецианова была глубоко симпатична.

Он пришел в искусство своей дорогой по внутреннему зову, с первых шагов начал делать то, что умел и хотел делать. Ему не пришлось решать субъективно, для себя, проблему «искусство и народ». Он сам был народом, его частичкой, которую прозорливый Н.В. Гоголь определил как «чудо». А. Г. Венецианов вышел из народа и всегда оставался внутри него. И когда получал академические звания; и когда осмеивал в своих сатирических листах вельмож; и когда до последнего дня своей жизни устраивал быт крестьян, лечил и учил их в своем Сафонкове; когда одевал и кормил в своей школе неимущих крепостных парней, способных к художествам... И когда, в отличие от «божественного» Карла Брюллова, оглушившего помещика Энгельгардта высокими фразами, быстро и просто договорился, почему тот отдал Т. Шевченко...

Картина «На жатве. Лето» принадлежит к тем шедеврам, которые имеют непреходящую ценность и по сей день доставляют зрителям подлинное эстетическое наслаждение. Это истинно русский пейзаж, именно в этой картине природа представляется художнику, по выражению поэта, как «приют спокойствия, трудов и вдохновенья». Сюжет картины «На жатве» почерпнут из повседневной народной жизни. Однако А. Г. Венецианов менее всего задавался целью изобразить эту жизнь в ее бытовом аспекте, и подтверждает этот вывод полное отсутствие на полотне аксессуаров бытового характера. Картина

имеет подзаголовок «Лето», который прекрасно выражает общее настроение всего произведения.

Жаркий июльский полдень. Природа как бы замерла в своем торжественном покое: недвижим горячий воздух, не шелохнется густая темно-золотая рожь. Зритель словно слышит эту звенящую тишину, царящую над полями. Высоко поднялось небо над распластанной землей, и на ней происходит «какая-то тихая игра облаков». При первом взгляде на картину мы видим только фигуру крестьянки и лишь потом замечаем на дальнем плане фигурки других жниц. Окутанные маревом жаркого воздуха, они как бы растворяются в бескрайнем пространстве. Впечатление от воздушной необъятности, от протяженности полей создается благодаря чередованию планов, которые восходят к холмистым линиям горизонта, поднимаясь один за другим. Недаром многие искусствоведы отмечают, что картины А. Г. Венецианова пронизаны единым ритмом наподобие музыкальных произведений.

В полотне «На жатве. Лето» (как и в картине «На пашне. Весна») основной мотив разворачивается на первом плане, а затем ритмично повторяется несколько раз, подобно рефрену в песне. Спокойно и непринужденно, выпрямив натруженную спину, сидит женщина, положив возле себя серп. Ее статная, величавая фигура, окутанная плотным знойным воздухом, озарена жаркими лучами полуденного солнца.

Крестьянка, кормящая прильнувшего к ней ребенка, сидит в профиль к зрителю, на возвышении, откуда и открывается вид на безбрежные поля — то щедро залитые солнцем, то чуть затененные медленно проплывающими по высокому небу серебристо-белыми облаками. Несмотря на то, что крестьянка сидит на высоком помосте, как бы главенствуя над всем окружающим, однако она органично связана с пейзажем и происходящим действием узами неразрывного единства.

Но природа в картинах А. Г. Венецианова — это не просто арена человеческого труда, он не выступает как насилие над природой, искажающее ее естественный облик. С точки зрения художника, труд человека — это продолжение жизнедеятельности природы, с той лишь разницей, что из стихийной она превращается в разумную. И человек, таким образом, предстает как разумеющая себя природа, именно в этом смысле он и есть «венец творения».

Превосходно написан задний план — поле со снопами и фигурками жнецов, а над ними — высокое небо с тающими облаками. Солнце находится за спиной крестьянки, и благодаря этому лицо ее и большая часть фигуры затенены, а это дает возможность обобщить формы и выявить чистые и плавные линии в ее силуэте.

А.Г. Венецианов обладал редким поэтическим даром, умел находить поэзию в повседневных заботах и хлопотах человека — в его труде и быте. К нему в полной мере применимы слова, сказанные Гоголем об А. С. Пушкине. Как и сочинения Пушкина, «где дышит у него русская природа», так и картины А.Г. Венецианова «может совершенно понимать только тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Русь — родина, чья душа... нежно организована и развивалась в чувствах».

ПОРТРЕТ А.С. ПУШКИНА

Орест Кипренский



Согласно ленинскому плану монументальной пропаганды, в списке лиц, кому победивший в Октябрьской революции пролетариат должен был поставить памятники, значилось и имя русского художника Ореста Адамовича Кипренского. И хотя памятник так и не был сооружен, но уже сам факт включения О.А. Кипренского в такой список примечателен и характерен, так как показывает значение этого живописца для русского народа и для русской художественной культуры. Произведения О. Кипренского, особенно его замечательные портреты, являются одной из самых больших жемчужин нашего художественно наследия.

Выходец из крепостной среды, своим трудом добившийся всеевропейской славы, О. Кипренский написал лучший портрет А.С. Пушкина. Заказ на создание портрета русского поэта последовал в 1827 году от А. Дельвига. Весной 1827 года художник возвратился из Италии, в мае этого же года в Петербург — проездом из Москвы в Михайловское — приехал и А.С. Пушкин. У них был общий круг знакомых и друзей, и, по преданию, в доме одного из них — Н.Д. Шереметева — и писался этот знаменитый портрет. То, что портрет А.С. Пушкина заказывал именно А. Дельвиг, не случайный факт: поэт называл А. Дельвига «художников друг и советник».

Сам А.С. Пушкин портретироваться не любил, хотя художник был ему хорошо знаком: несколькими годами раньше О. Кипренский писал портреты людей пушкинского окружения — В.А. Жуковского, К. Батюшкова, П.А. Вяземского, И.А. Крылова, П. П. Гнедича. Художественный стиль Ореста Кипренского, в котором сочетались пластическая выразительность формы с правдивостью, а умение показать характер с возвышенным идеалом, мог импонировать поэту. Несомненно, что во время сеансов позирования художник и поэт беседовали. Сейчас, конечно, уже трудно точно сказать, о чем именно, но можно предположить, что беседовали они об Италии, об искусстве древнем и новом.

Пушкинский портрет исполнен О. Кипренским с большим вдохновением и с полным сознанием огромной исторической ответственности. Один из современников так отзывался об этом произведении О. Кипренского: «Гений Поэта как будто бы воодушевил художника... Пусть исследует художник движения собственной души в те минуты, когда он одушевлял полотно! Не составил ли себе сперва

идеал характера Поэта, не ловил ли души его, не разглядывал ли тайн и порывов пламенной фантазии и не стремился ли потом выразить свои и его чувства в чертах видимых!»

Первое впечатление от портрета — впечатление предельной завершенности. Тщательная отделка деталей, строгая гармония целого создают ощущение торжественной тишины.

На светлом желто-зеленом фоне рисуется изображение поэта, одетого в строгий сюртук с перекинутым через плечо клетчатым красно-зеленым шотландским пледом (некоторые исследователи называют его плащом). Изящная фигура написана в фас, лицо поэта обращено слегка направо, в ту сторону, где в глубине, за креслом, стоит бронзовая статуэтка Гения с кифарой в руках. В лице поэта О. Кипренский мягко передает его характерные «арапские» черты, густые каштановые волосы свободно выются на голове, не спускаясь на высокий лоб и не выбиваясь беспорядочно.

«Портрет А. С. Пушкина» имел успех, хотя и вызывал споры. Одни отмечали удивительное сходство, другие (кто привык видеть поэта подвижным, разговаривающим, кто помнил необычайно изменчивое выражение лица А. С. Пушкина) заявляли, что никакого сходства нет. Ф. Глинка, например, отмечая безупречную выстроенность портрета, тем не менее писал А.С. Пушкину из Петрозаводска: «У меня есть Ваш портрет (*имеется в виду снятая с него гравюра*), только жаль, что Вы в нем представлены с некоторой пасмурностью. Нет той веселости, которую я помню в лице Вашем. Ужели это следствие печалей жизни?» Карл Брюллов (по свидетельству Т. Г. Шевченко) заметил, что О. Кипренский изобразил А. С. Пушкина «каким-то денди, а не поэтом». Такое недовольство «великого Карла» происходит, может быть, оттого, что сам он при изображении художников и поэтов отмечал их свободный порыв, раскованность, мятежную силу вдохновения, любил эффектные приемы композиции и цвета.

Люди, хорошо знавшие А. Пушкина, отмечали, что и такое положение рук, как на портрете, не характерно для него. Русский писатель Н.В. Кукольник, например, высоко оценив достоинства портрета, счел нужным указать на отсутствие «пушкинской простоты» и несвойственность поэту «такого оборота тела и глаз». Но именно такая поза придает всему образу внутреннюю собранность и говорит о большом напряжении внутренних сил. Творческое прозрение самого О.

Кипренского оказалось в этом портрете исключительно глубоким. Исходя из общего замысла, художник с гениальной уверенностью пренебрег некоторыми частностями, придал А.С. Пушкину лично ему не свойственную, но для портрета единственно необходимую, абсолютно точную позу. Образ поэта на портрете немыслим без этой позы со скрещенными на груди руками. Незадолго до 14 декабря 1825 года К. Рылеев в письме к А.С. Пушкину писал: «На тебя устремлены глаза России, тебя любят, тебе верят, тебе подражают. Будь Поэт и Гражданин.» Орест Кипренский и увидел великого русского поэта глазами лучших людей России.

Однако споры среди искусствоведов не умолкают и до сих пор. Некоторые современные исследователи видят в позе поэта, изображенного со скрещенными на груди руками, воплощение безмятежной гармонии. Они обозначают его состояние словом «прислушивается», это та самая минута, когда «стихи свободно текут». Отмечают, что на смуглом лице поэта читается вдохновение, созревающая поэтическая мысль. Взгляд А.С. Пушкина глубок, но в то же время и слегка рассеян, как будто поэт внимает только одному ему слышимым голосам.

Однако литературовед В. Зименко находит в портрете некоторую напряженность позы поэта. Он замечает, что вся фигура поэта «натянута, как струна, лицо его сурово, глаза широко открыты и беспокойно (а не безмятежно!) всматриваются во что-то находящееся за пределами» картинной рамы. Печать нелегких размышлений, едва уловимая горечь, тень двух последних лет, мрачных для России, — вот что можно заметить на лице поэта. Если в устах А.С. Пушкина и прозвучат сейчас стихи, то это будут не изящные мадригалы, а строки глубоких раздумий. Например, такие:

**Блажен в златом кругу вельмож
Пиит, внимаемый царями.
Владея смехом и слезами,
Приправля горькой правдой ложь.**

Что видел за пределами рамы поэт? Так он мог глядеть на ненавистную ему «светскую чернь», на своего противника Дантеса, хладнокровно поднявшего пистолет.

Сам поэт высоко ценил свой портрет, написанный О. Кипренским, ощущая, что именно здесь он запечатлен в своей «высшей

типичности», как поэт серьезной и трагической музыки. Потрясенный работой художника, А.С. Пушкин на другой день вручил О. Кипренскому листок со стихами.

**Любимец моды легкокрылой,
Хоть не британец, не француз,
Ты вновь создал, волшебник милый,
Меня, питомца чистых муз.
И я смеюся над могилой,
Ушед навек от смертных уз...**

В этот день между ними состоялся разговор об искусстве. Орест Кипренский признавался А. С. Пушкину, что всю жизнь не переставал искать высший идеал человеческой красоты и что в полной мере нашел его во время работы над пушкинским портретом (а также в те дни, когда создавал портрет И.В. Гете). А.С. Пушкин в свою очередь поверял художнику свои взгляды на поэта и природу творчества. Он говорил, что в повседневной жизни поэт ничем не отличается от других людей. Только в минуты творчества он преображается сам и преображает все, что видит вокруг.

СВОБОДА, ВЕДУЩАЯ НАРОД НА БАРРИКАДУ

Эжен Делакруа



В своем дневнике молодой Эжен Делакруа 9 мая 1824 года записал: «Почувствовал в себе желание писать на современные сюжеты». Это не было случайной фразой, месяцем раньше он записал подобную же фразу «Хочется писать на сюжеты революции». Художник и раньше неоднократно говорил о желании писать на современные темы, но очень редко реализовывал эти свои желания. Происходило это потому, что Делакруа считал «...следует жертвовать всем ради гармонии и реальной передачи сюжета. Мы должны обходиться в картинах без моделей. Живая модель никогда не соответствует точно тому образу,

который мы хотим передать: модель либо вульгарна, либо неполноценна, либо красота ее настолько иная и более совершенная, что все приходится менять».

Красоте жизненной модели художник предпочитал сюжеты из романов. «Что же следовало бы сделать, чтобы найти сюжет? — спрашивает он себя однажды. — Открыть книгу, способную вдохновить, и ввериться своему настроению!» И он свято следует своему собственному совету: с каждым годом книга все больше становится для него источником тем и сюжетов.

Так постепенно вырастала и крепла стена, отделявшая Делакруа и его искусство от действительности. Таким замкнувшимся в своем уединении и застала его революция 1830 года. Все, что еще несколько дней назад составляло смысл жизни романтического поколения, мгновенно было отброшено далеко назад, стало «выглядеть мелким» и ненужным перед грандиозностью свершавшихся событий. Изумление и энтузиазм, пережитые в эти дни, вторгаются в уединенную жизнь Делакруа. Действительность теряет для него свою отталкивающую оболочку пошлости и обыденности, обнаруживая настоящее величие, которое он никогда в ней не видел и которое искал прежде в поэмах Байрона, исторических хрониках, античной мифологии и на Востоке.

Июльские дни отозвались в душе Эжена Делакруа замыслом новой картины. Баррикадные бои 27, 28 и 29 июля во французской истории решили исход политического переворота. В эти дни был свергнут король Карл X — последний представитель ненавистной народу династии Бурбонов. Впервые для Делакруа это был не исторический, литературный или восточный сюжет, а самая настоящая жизнь. Однако, прежде чем этот замысел воплотился, ему предстояло пройти длинный и сложный путь изменений.

Р. Эсколье, биограф художника, писал: «В самом начале, под первым впечатлением увиденного, Делакруа не намеревался изобразить Свободу посреди ее приверженцев... Он хотел просто воспроизвести один из июльских эпизодов, как, например, смерть д'Арколя». Да, тогда было много совершено подвигов и принесено жертв. Героическая смерть д'Арколя связана с захватом повстанцами парижской ратуши. В день, когда королевские войска держали под обстрелом висячий Гревский мост, появился молодой человек, который бросился к ратуше. Он воскликнул: «Если я погибну, запомните, что меня зовут д'Арколь».

Он действительно был убит, но успел увлечь за собой народ и ратуша была взята. Эжен Делакруа сделал набросок пером, который, может быть, и стал первым наброском к будущей картине. О том, что это был не рядовой рисунок, говорят и точный выбор момента, и законченность композиции, и продуманные акценты на отдельных фигурах, и архитектурный фон, органически слитый с действием, и другие детали. Этот рисунок действительно бы мог служить эскизом к будущей картине, но искусствовед Е. Кожина считала, что он так и остался просто наброском, не имеющим ничего общего с тем полотном, которое Делакруа написал впоследствии. Художнику уже становится мало фигуры одного только д'Арколя, бросающегося вперед и своим героическим порывом увлекающего повстанцев. Эту центральную роль Эжен Делакруа передает самой Свободе.

Художник не был революционером и сам признавал это: «Я мятежник, но не революционер». Политика мало интересовала его, поэтому он и хотел изобразить не отдельный мимолетный эпизод (пусть даже и героическую смерть д'Арколя), даже не отдельный исторический факт, а характер всего события. Так, о месте действия, Париже, можно судить только по куску, написанному на заднем плане картины с правой стороны (в глубине едва видно знамя, поднятое на башне собора Нотр-Дам), да по городским домам. Масштабность, ощущение необъятности и размаха происходящего — вот что сообщает Делакруа своему огромному полотну и чего не дало бы изображение частного эпизода, пусть даже и величественного.

Композиция картины очень динамична. В центре картины расположена группа вооруженных людей в простой одежде, она движется в направлении переднего плана картины и вправо. Из-за порохового дыма не видно площади, не видно и как велика сама эта группа. Напор толпы, заполняющей глубину картины, образует все нарастающее внутреннее давление, которое неизбежно должно прорваться. И вот, опережая толпу, из облака дыма на вершину взятой баррикады широко шагнула прекрасная женщина с трехцветным республиканским знаменем в правой руке и ружьем со штыком в левой. На ее голове красный фригийский колпак якобинцев, одежда ее развевается, обнажая грудь, профиль ее лица напоминает классические черты Венеры Милосской. Это полная сил и воодушевления Свобода, которая решительным и смелым движением указывает путь бойцам.

Ведущая людей через баррикады, Свобода не приказывает и не командует — она ободряет и возглавляет восставших.

При работе над картиной в мировоззрении Делакруа столкнулись два противоположных начала — вдохновение, внушенное действительностью, а с другой стороны, уже давно укоренившееся в его сознании недоверие к этой действительности. Недоверие к тому, что жизнь может быть прекрасна сама по себе, что человеческие образы и чисто живописные средства могут передать во всей полноте замысел картины. Это недоверие и продиктовало Делакруа символическую фигуру Свободы и некоторые другие аллегорические уточнения.

Художник переносит все событие в мир аллегии, отражает идею так, как поступал и боготворимый им Рубенс (*Делакруа говорил молодому Эдуарду Мане: «Надо видеть Рубенса, надо Рубенсом проникнуться, надо Рубенса копировать, ибо Рубенс — это бог»*) в своих композициях, олицетворяющих отвлеченные понятия. Но Делакруа все-таки не во всем следует своему кумиру: свободу у него символизирует не античное божество, а самая простая женщина, которая, однако, становится царственно величественной. Аллегорическая Свобода полна жизненной правды, в стремительном порыве идет она впереди колонны революционеров, увлекая их за собой и выражая высший смысл борьбы — силу идеи и возможность победы. Если бы мы не знали, что Ника Самофракийская была вырыта из земли уже после смерти Делакруа, можно было предположить, что художника вдохновлял этот шедевр.

Многие искусствоведы отмечали и упрекали Делакруа за то, что все величие его картины не может заслонить того впечатления, которое вначале оказывается лишь еле заметным. Речь идет о столкновении в сознании художника противоположных стремлений, что оставило свой след даже и в завершенном полотне, колебание Делакруа между искренним желанием показать действительность (какой он ее видел) и произвольным стремлением поднять ее на кутурны, между тяготением к живописи эмоциональной, непосредственной и уже сложившейся, привычной к художественной традиции. Многих не устраивало, что самый безжалостный реализм, приводивший в ужас благонамеренную публику художественных салонов, соединяется в этой картине с безупречной, идеальной красотой. Отмечая как достоинство ощущение жизненной достоверности, которая никогда

прежде не проявлялась в творчестве Делакруа (и никогда потом больше не повторилась), художника упрекали за обобщенность и символичность образа Свободы. Впрочем, и за обобщенность других образов, ставя художнику в вину, что натуралистическая нагота трупа на первом плане соседствует с наготой Свободы. Эта двойственность не ускользнула и от современников Делакруа, и от более поздних ценителей и критиков. Даже 25 лет спустя, когда публика уже привыкла к натурализму Гюстава Курбе и Жана Франсуа Милле, Максим Дюкан все еще неистовствовал перед «Свободой на баррикадах», забывая о всякой сдержанности выражений: «Ах, если Свобода такова, если эта девка с босыми ногами и голой грудью, которая бежит, крича и размахивая ружьем, то она нам не нужна. Нам нечего делать с этой постыдной мегерой!»

Но, упрекая Делакруа, что можно было противопоставить его картине? Революция 1830 года отразилась и в творчестве других художников. После этих событий королевский трон занял Луи-Филипп, который старался представить свой приход к власти чуть ли не единственным содержанием революции. Многие художники, взявшиеся именно за такой подход к теме, устремились по пути наименьшего сопротивления. Революция, как стихийная народная волна, как грандиозный народный порыв для этих мастеров как будто вообще не существует. Они словно торопятся забыть обо всем, что видели на парижских улицах в июле 1830 года, и «три славных дня» предстают в их изображении вполне благонамеренными действиями парижских горожан, которые были озабочены только тем, как бы поскорее обзавестись новым королем взамен изгнанного. К числу таких произведений можно отнести картину Фонтена «Гвардия, провозглашающая королем Луи-Филиппа» или полотно О. Верне «Герцог Орлеанский, покидающий Пале-Рояль».

Но, указывая на аллегоричность главного образа, некоторые исследователи забывают отметить, что аллегоричность Свободы вовсе не создает диссонанса с остальными фигурами картины, не выглядит в картине настолько инородной и исключительной, как это может показаться с первого взгляда. Ведь остальные действующие персонажи по существу и по своей роли тоже аллегоричны. В их лице Делакруа как бы выводит на передний план те силы, которые совершили революцию: рабочих, интеллигенцию и плебс Парижа. Рабочий в блузе

и студент (или художник) с ружьем — представители вполне определенных слоев общества. Это, несомненно, яркие и достоверные образы, но эту их обобщенность Делакруа доводит до символов. И аллегоричность эта, которая отчетливо ощущается уже в них, в фигуре Свободы достигает своего высшего развития. Это грозная и прекрасная богиня, и в то же время она дерзкая парижанка. А рядом прыгает по камням, кричит от восторга и размахивает пистолетами (будто дирижируя событиями) юркий, взлохмаченный мальчишка — маленький гений парижских баррикад, которого через 25 лет Виктор Гюго назовет Гаврошем.

Картиной «Свобода на баррикадах» заканчивается романтический период в творчестве Делакруа. Сам художник очень любил эту свою картину и приложил много усилий, чтобы она попала в Лувр. Однако после захвата власти «буржуазной монархией» экспозиция этого полотна была запрещена. Только в 1848 году Делакруа смог еще один раз, и даже на довольно длительное время, выставить свою картину, но после поражения революции она надолго попала в запасник. Подлинное же значение этого произведения Делакруа определяется вторым его названием, неофициальным. Многие уже давно привыкли видеть в этой картине «Марсельезу французской живописи».

ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ

Карл Брюллов



При волшебном прикосновении его кисти воскресала живопись историческая, портретная, акварельная, перспективная, ландшафтная, которой он дал в своих картинах живые образцы. Кисть художника едва успевала следовать за его фантазией, в голове роились образы добродетелей и пороков, беспрестанно сменяясь один другим, целые исторические события разрастались до самых ярких конкретных очертаний.

Карлу Брюллову было 28 лет, когда он задумал написать грандиозную картину «Последний день Помпеи». Возникновением интереса к этой теме художник был обязан своему старшему брату, архитектору Александру Брюллову, который подробно ознакомил его с раскопками 1824—1825 годов. Сам К. Брюллов находился в эти годы в Риме, истекал пятый год его пенсионерства в Италии. За ним уже

числилось несколько серьезных работ, которые имели немалый успех в художественной среде, но ни одна из них не казалась самому художнику вполне достойной его таланта. Он чувствовал, что еще не оправдал возложенных на него надежд.

Давно уже не давало покоя К. Брюллову убеждение, что он может создать произведение более значительное, чем те, которые он сделал до сего времени. Сознывая свои силы, он хотел исполнить большую и сложную картину и тем самым уничтожить толки, начинавшие ходить по Риму. Особенно досаждал ему кавалер Каммучини, считавшийся в то время первым итальянским живописцем. Именно он относился с недоверием к таланту русского художника и часто говорил: «Что ж, этот русский живописец способен на маленькие вещицы. Но колоссальное произведение по плечу кому-нибудь покрупнее!» Другие тоже хотя и признавали у К. Брюллова большой талант, однако отмечали, что легкомыслие и рассеянная жизнь никогда не дадут ему сосредоточиться на серьезном произведении. Подстрекаемый этими разговорами, Карл Брюллов постоянно искал сюжет для большой картины, которая бы прославила его имя. Долго он не мог остановиться ни на одной из тем, которые приходили ему в голову. Наконец он напал на сюжет, который завладел всеми его помыслами.

В это время на сценах многих итальянских театров с успехом шла опера Паччини «L'Ultimo giorno di Pompei». Несомненно, что Карл Брюллов видел ее и, может быть, даже не один раз. Кроме того, вместе с вельможей А.Н. Демидовым (камер-юнкером и кавалером его Величества императора российского) он осматривал разрушенные Помпеи, по себе знал, какое сильное впечатление производят на зрителя эти руины, сохранившие следы древних колесниц; эти дома, как будто только недавно покинутые их хозяевами; эти общественные здания и храмы, амфитеатры, где как будто только вчера закончились гладиаторские бои, загородные гробницы с именами и титулами тех, чей прах до сих пор сохранился в уцелевших урнах. Кругом так же, как и много веков назад, пышно зеленела растительность, покрывающая остатки несчастного города. И над всем этим высится темный конус Везувия, грозно дымящийся на приветливом лазоревом небе. В Помпеях К. Брюллов обо всех подробностях живо расспрашивал служителей, с давнего времени надзирающих за раскопками. Конечно, впечатлительная и восприимчивая душа художника откликнулась на

думы и чувства, возбуждаемые остатками древнего итальянского города. В один из таких моментов в его сознании и мелькнула мысль представить эти сцены на большом полотне. Эту идею он сообщил А.Н. Демидову с таким жаром, что тот обещал дать средства на исполнение этого замысла и заранее приобрести будущую картину К. Брюллова.

С любовью и жаром принялся К. Брюллов за исполнение картины и уже довольно скоро сделал первоначальный эскиз. Однако другие занятия отвлекли художника от демидовского заказа и к установленному сроку (конец 1830 года) картина не была готова. Недовольный такими обстоятельствами, А.Н. Демидов чуть было не уничтожил условия заключенного между ними договора, и только уверения К. Брюллова, что он немедленно примется за работу, поправили все дело. И действительно, он приступил к работе с таким усердием, что через два года закончил колоссальное полотно. Гениальный художник черпал свое вдохновение не только в руинах разрушенной Помпеи, он вдохновлялся еще и классической прозой Плиния Младшего, описавшего извержение Везувия в своем письме к римскому историку Тациту.

Еще задолго до окончания в Риме начали говорить о дивной работе русского художника. Когда же двери его мастерской на улице Святого Клавдия широко распахнулись для публики и когда потом картина была выставлена в Милане, итальянцы пришли в неописуемый восторг. Имя Карла Брюллова сразу стало известным на всем итальянском полуострове — с одного его конца до другого. При встречах на улицах, всякий снимал перед ним шляпу, при его появлении в театрах все вставали; у дверей дома, где он жил, или ресторации, где он обедал, всегда собиралось много народу, чтобы приветствовать его. Итальянские газеты и журналы прославляли Карла Брюллова как гения, равного величайшим живописцам всех времен, поэты воспевали его в стихах, о его новой картине писались целые трактаты. Английский писатель В. Скотт называл ее эпопеей живописи, а Каммучини (стыдясь своих прежних высказываний) обнимал К. Брюллова и называл его колоссом.

С самой эпохи Возрождения ни один художник не был в Италии объектом такого всеобщего поклонения, как Карл Брюллов. Он представил изумленному взору все достоинства безукоризненного художника, хотя давно известно, что даже величайшие живописцы не

владели в равной степени всеми совершенствами в самом счастливом их сочетании. Однако рисунок К. Брюллова, освещение картины, ее художественный стиль совершенно неподражаемы. Картина «Последний день Помпеи» познакомила Европу с могучей русской кистью и русской натурой, которая способна в каждой области искусства достичь почти недостижимых высот.

Что же изображено на картине Карла Брюллов? Пылающий в отдалении Везувий, из недр которого растекаются по всем направлениям реки огненной лавы. Свет от них так силен, что ближайшие к вулкану здания кажутся как бы уже горящими. Одна французская газета отмечала этот живописный эффект, которого хотел достичь художник, и указывала: «Художник обыкновенный, конечно, не преминул бы воспользоваться извержением Везувия, чтобы осветить им свою картину; но господин Брюллов пренебрег сим средством. Гений внушил ему смелую мысль, столь же счастливую, как и неподражаемую: осветить всю переднюю часть картину быстрым, минутным и беловатым блеском молнии, рассекающей густое облако пепла, облежавшее город, между тем как свет от извержения, с трудом пробиваясь сквозь глубокий мрак, набрасывает на задний план красноватую полутень».

Действительно, основная цветовая гамма, которую К. Брюллов избрал для своей картины, была для того времени чрезвычайно смелой. Это была гамма спектра, построенная на синем, красном и желтом цветах, озаренных белым светом. Зеленый, розовый, голубой встречаются как промежуточные тона. Задумав написать большой холст, К. Брюллов выбрал один из самых трудных способов его композиционного построения, а именно — свето-теневой и пространственный. Это требовало от художника точно рассчитать эффект от картины на расстоянии и математически точно определить падение света. А еще, чтобы создать впечатление глубокого пространства, ему пришлось обратить самое серьезное внимание на воздушную перспективу.

В центре полотна находится распростертая фигура убитой молодой женщины, как будто именно ею К. Брюллов хотел символизировать гибнущий античный мир (намек на такое истолкование встречался уже в отзывах современников). Это знатное семейство удалялось на колеснице, надеялось спастись поспешным бегством. Но, увы, поздно -

смерть настигла их на самом пути. Испуганные кони сотрясают бразды, вожжи рвутся, ось колесницы надламывается, и сидевшая в них женщина повергается наземь и гибнет. Рядом с несчастной лежат разные украшения и драгоценные предметы, которые она взяла с собой в последний путь. А необузданные кони дальше несут ее супруга — тоже на верную гибель, и тщетно старается удержаться он в колеснице.

К безжизненному телу матери тянется ребенок... Ищут спасения несчастные горожане, гонимые пожаром, непрерывными извержениями лавы и падающим пеплом. Это целая трагедия людского ужаса и людских страданий. Город гибнет в море огня, статуи, здания — все низвергается вниз и летит на обезумевшую толпу. Сколько разнообразных лиц и положений, сколько красок в этих лицах!

Вот мужественный воин и юный брат его спешат укрыть от неизбежной гибели престарелого отца своего... Они несут расслабленного старика, который силится отодвинуть, отстранить от себя ужасный призрак смерти, старается рукой заслониться от низвергающегося на него пепла. Ослепительный блеск молнии, отражаясь на его челе, приводит тело старика в содрогание... А слева, около христианина, группа женщин с тоской смотрит на зловещее небо...

Одной из первых появилась в картине группа Плиния с матерью. К пожилой женщине в порывистом движении склоняется молодой человек в широкополой шляпе. Здесь же (в правом углу картины) вырисовывается фигура матери с дочерьми...

...Владелец картины, А.Н. Демидов, был в восторге от шумного успеха «Последнего дня Помпеи» и непременно хотел показать картину в Париже. Благодаря его стараниям она была выставлена в художественном Салоне 1834 года, однако еще до этого французы были наслышаны об исключительном успехе картины К. Брюллова у итальянцев. Но совершенно иная обстановка царила во французской живописи 1830-х годов, она была ареной ожесточенной борьбы различных художественных направлений, и поэтому произведение К. Брюллова было встречено без тех восторгов, какие выпали на его долю в Италии. Несмотря на то, что отзывы французской прессы были не очень благоприятны для художника, Французская академия искусств присудила Карлу Брюллову почетную золотую медаль.

Настоящий же триумф ожидал К. Брюллова на родине. Картину привезли в Россию в июле 1834 года, и она сразу же стала предметом патриотической гордости, оказалась в центре внимания русского общества. Многочисленные гравированные и литографические воспроизведения «Последнего дня Помпеи» разнесли славу К. Брюллова далеко за пределы столицы. Лучшие представители русской культуры восторженно приветствовали прославленное полотно: А. С. Пушкин переложил его сюжет в стихи, Н.В. Гоголь называл картину «всемирным созданием», в котором все «так мощно, так смело, так гармонично сведено в одно, как только это могло возникнуть в голове гения всеобщего». Но даже и эти собственные восхваления казались писателю недостаточными, и он назвал картину «светлым воскресением живописи. Он (К. Брюллов) силится схватить природу исполинскими объятиями». Евгений Баратынский посвятил Карлу Брюллову такие строки:

**Принес он мирные трофеи
С собой в отеческую сень.
И был «Последний день Помпеи» -
Для русской кисти первый день.**

ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА НАРОДУ

Александр Иванов



Большую часть своей жизни русский художник Александр Иванов провел в Италии. В России вспоминали о нем время от времени, когда в печати появлялись сообщения людей, посещавших его мастерскую в Риме. Посланный за счет Общества поощрения художников, А. Иванов в благодарность прислал ему свою картину «Явление Христа Марии Магдалине». Она сразу же поставила его в ряд с лучшими русскими художниками и, будучи выставлена в Академии художеств, исторгала у зрителей слезы. В ней, как и в более раннем прекраснейшем произведении «Аполлон, Гиацинт и Кипарис», были воплощены раздумья художника о преображении человека при соприкосновении с возвышенным, будь то величие человека или красота природы. Отсюда рождается и замысел прославленной картины «Явление Христа народу», работа над которой относится к началу 1837 года.

Об этой картине русская публика впервые узнала из письма Н.В. Гоголя, а до этого она была известна только людям, бывавшим в Риме. Все хотели видеть ее, но в течение десяти лет двери мастерской Александра Иванова были закрыты для публики. Большие произведения других художников тем временем вывозились из Рима, авторы их становились знаменитыми и богатыми, а Александр Иванов оставался по-прежнему одинок, беден и заточен в своей скромной келье-мастерской. Перестали даже уже и осаждать его просьбами — пустить посмотреть картину, над которой он трудился в течение двадцати лет. А. Иванов вел в римской студии уединенную, затворническую жизнь. Об этом же сообщал и Н.В. Гоголь в своем письме: «Иванов не только не ищет житейских выгод, но даже просто ничего не ищет; потому что уже давно умер для всего остального мира, кроме своей работы».

И вдруг разнеслась по Риму молва об открытии мастерской. Тут-то мастерская художника разом наполнилась народом: начиная от первого князя до самого последнего работника, весь Рим устремился в нее. Художники всех наций и направлений стекались толпами, и уже не было ни о ком разговоров, кроме как о русском художнике А. Иванове и его картине. Сам маститый и пользовавшийся в то время большим авторитетом П. Корнелиус несколько раз пожимал руку русскому художнику и повторял: «Un valoroso maestro!» («Вы — большой мастер!»). Даже И.Ф. Офербек, который привык видеть в А. Иванове робкого ученика, внимательно прислушивавшегося к его советам, «провел несколько часов перед оконченным произведением и только в состоянии был произнести: «Кто бы мог подумать: Иванов нас надул!»

Содержание картины всем более или менее известно. Иоанн Предтеча, крестящий иудейский народ на берегу Иордана во имя ожидаемого Спасителя, вдруг видит идущим Того, во имя Которого он крестит. Бледное, исхудалое лицо Предтечи, его огненный взор и страстные речи, все движения этой прекрасной, величественной фигуры потрясают присутствующих и страхом, и надеждой. На Иоанне Крестителе короткая одежда из верблюжьего волоса, опоясанная кожаным поясом, сзади с плеч спадает желтоватая мантия. Своими духовными очами Иоанн Предтеча прозревает идущего вдали по береговой возвышенности Мессию. Весть эта произвела сильное

волнение среди собравшегося народа, этот момент А. Иванов и изобразил на своей картине.

На полотне зритель видит идущих с холма людей, а также уже совершивших омовение и располагающихся слушать пророка. А он говорит о том, что нужно встретить некоего гостя, который еще вдали, но скоро будет здесь, хотя еще не все обстоит так, как должно быть. Обращаясь к толпе, среди которой были уже и учителя этого народа (фарисеи, саддукеи и др.), он восклицает: «Порождения ехидны! Кто внушил вам бежать от будущего гнева? Сотворите же плоды, достойные покаяния!» Все вмиг подчиняются его словам и устремляют свои взгляды в ту сторону, откуда тихим, но твердым шагом идет по земле Он.

Академик А.Н. Мокрицкий еще в середине прошлого века отмечал, что «сюжет, взятый художником для своей картины, есть один из самых высоких, самых священных, которые существуют в понятиях христианства. Пришествие Спасителя есть начало Его благодати миру, приближение момента обновления человека». Действительно, это не просто случившееся между прочим появление обычного странника на пустынной дороге. Этот момент наступления нового мира, шествие времени, когда следует оглянуться на прошлое и испытать его перед лицом будущего, открывает смысл всех проповедей Иоанна Крестителя. В этом и состоит суть объединения А. Ивановым двух моментов в один сюжет — пророчества и явления.

На первом плане полотна, справа, стоит нагой человек, который уже готовился надеть платье, как вдруг услышал благую весть. Горячая душевная радость и умиление выразились на его лице, а глаза наполнились слезами. Это лицо так изумительно написано художником, что зритель как будто видит дрожание мышц на его лице, во всем движении его так и оставшегося обнаженным тела чувствуется трепетная радость. Рядом с ним стоит отрок со сложенными руками, может быть, его сын. Еще не вполне понимая значения слов грозного пророка, он с напряженным вниманием и затаенным страхом смотрит на Иоанна. Мальчик до того дрожит, что, кажется, будто слышно, как щелкают его зубы. Одной этой группы было бы достаточно, чтобы обессмертить имя художника. В этом отроке как будто уже предчувствуется будущий христианский мученик.

Несколько человек в этой группе повернулись в ту сторону, куда указывает Иоанн, другие же остались стоять, как и прежде. В толпе видны надменно хмурые лица окаменелых сердцем книжников и фарисеев. Далее — кроткие, скорбные женские лица. Некоторые из них видны только частями — или одним ртом, или глазами, но это написано так выразительно, что зрителю кажется, будто он видит все лицо.

Недаром А. Иванов разыскивал по всей Италии натурщиков, похожих на жителей древней Иудеи, и писал с них бесчисленные этюды на вольном воздухе, при свете солнца. В героях своей картины он хотел видеть не внешнюю красоту, а глубокую правду чувств и характеров, «старался на лицах всех людей, с какими ни встречался, — говорил Н.В. Гоголь, — ловить высокие движения душевные». Художник посещал синагоги и церкви, чтобы наблюдать молящихся, потому и находит зритель среди этих людей, собравшихся на каменистом берегу Иордана, под сенью дымчато-зеленой листвы олив, поборников и противников новой веры, колеблющихся и безучастных, надеющихся и любопытных, смелых и робких, злых и добрых, богатых и нищих, закоренелых стариков-упрямцев и жаждущих истины юношей...

Особое значение придавал А. Иванов достоверности и выразительности пейзажа. Он «просиживал по несколько месяцев в нездоровых понтийских болотах и пустынных местах Италии, перенес в свои этюды все дикие захолустья, находящиеся вокруг Рима, изучил всякий камешек и древесный листок».

На весьма выгодном для картины отдалении идет по жесткому каменистому пути Тот, путь Которого должен был быть усеян цветами. Тихим и твердым шагом идет Он взять на Себя грехи всего мира и умереть на кресте. Как мог художник в фигуре Спасителя (и на таком расстоянии) выразить его божественную мудрость, величие, кротость духа и решимость на подвиг? И здесь зритель видит могущество рисунка и линий, которыми А. Иванов изображает Того, кто несет миру свет истины, милосердие и утешение. Ни в одной черте нет противоречия понятиям, почерпнутым из Евангелия, все в Нем изобличает Его божественное происхождение, все говорит о том, что Человек Сей — не от мира сего. Даже неясность в очертаниях лика Христа была в намерениях художника, чтобы не останавливать зрительского воображения. Непостижимость Духа Божия не мог вполне объять дух никакого смертного и представить Его, каким Он есть Сам.

Апостол Павел в Первом Послании Коринфянам писал: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно...». Шаг Христа в картине А. Иванова направлен прямо к группе «грешников», возглавляемых фарисеями. В первоначальных живописных эскизах Спаситель был изображен идущим навстречу Иоанну, но впоследствии художник изменил направление Его движения. Возможно, в этом следует видеть намек на слова Евангелия: «Я пришел не праведников, но грешников призвать к покаянию». Изменив направление движения Спасителя, А. Иванов драматизировал свое художественное повествование: движение Исккупителя было тем самым надделено значением неумолимо приближающегося приговора.

Двадцать лет трудился А. Иванов над своим полотном. Для таких произведений недостаточно одного гения художника и познаний им искусства, необходимо еще высшее настроение духа и способность неотлучно пребывать с идеей, пока она вполне не созреет в уме и не выразится художественными средствами на полотне. Именно таким был А. Иванов, это просвечивало даже в его кротких глазах, утомленных работой. Он отказался от заманчивых надежд славы и богатства, как отшельник, погрузился в созерцание своей идеи и только в окончании труда видел для себя награду.

В последние годы своего пребывания в Риме художник был занят хлопотами. Ему предстояло доставить в Санкт-Петербург холст огромных размеров (высота — 540 см, ширина — 750 см). А. Иванов решил следовать за своей картиной, поэтому его путешествие из Рима в Петербург было делом хлопотным (*подробности этого полного приключений пути можно узнать из писем художника к брату*). В мае 1858 года картина А. Иванова «Явление Христа народу» наконец прибыла в Петербург. Специальным именным постановлением художнику было предоставлено право самому отыскать подходящее место для экспозиции своего произведения. Его выбор остановился на так называемой «аванзале крещенского подъезда» (Белом зале) Зимнего дворца. Отсюда позднее полотно предполагалось перенести в Испанскую галерею Эрмитажа для всеобщего обозрения.

В среду 28 мая 1858 года «Явление Христа народу» было показано членам императорской фамилии, высшим представителям государственной власти и президенту Академии художеств великой княгине Марии Николаевне, дочери Николая I. А. Иванов потом

вспоминал, что Александр II подал ему руку и долго расспрашивал о картине. Никаких отрицательных отзывов со стороны царя или кого-нибудь из его приближенных не последовало, однако через несколько дней всем стало ясно, что картина А. Иванова «не поразила двор, как картина Брюллова». Последствия этого вскоре дали о себе знать. Так, 3 июня А. Иванова не удостоил принять в Царском Селе гофмаршал императорского двора граф Шувалов, «который был в ту минуту болен и выслал сказать через секретаря, что картина не может оставаться более во дворце и что ее нужно отправить в Академию». Известие это произвело на А. Иванова очень неприятное впечатление.

9 июня картина была перенесена в Академию художеств и вскоре открыта для обозрения публики. Как только стало ясно, что царский двор не оказывает художнику никакого покровительства, отношение к его картине со стороны официальных ценителей резко изменилось. И тут А. Иванова подстерегал еще один неожиданный удар. В журнале «Сын Отечества» появился резкий отзыв В. Толбина о его картине. Официальные академические круги высказали свое резко негативное отношение к картине, утверждая, что автор не оправдал надежд и ожиданий. Многие маститые академики ожидали увидеть еще одну историческую картину в старом, привычном для них роде живописи. Вместо этого перед ними предстало нечто совершенно новое, не похожее на знакомые им образцы, нечто такое, что они не в состоянии были ни понять, ни оценить. Александр Иванов смело отступил в своем полотне от присущей исторической картине традиционной академической композиции, которая требовала обязательного разделения всех персонажей на искусственные группы, наподобие театральных мизансцен, каждая из которых с предельной наглядностью должна была раскрывать определенные мысли и чувства. Другое обвинение В. Толбина заключалось в следующем. Несмотря на то, что художник много внимания уделял строгому, академическому изучению натуры, он недостаточно согласовал фигуры в картине, особенно обнаженные, с античными статуями, считавшимися неоспоримыми образцами для подражания. Кроме того, по столице поползли слухи, что царь хочет дать за «Явление Христа народу» вместо предполагавшихся 30 тысяч только 10 или даже 8.

От бессмысленных хлопот, унижения и равнодушия художник безмерно устал. После очередной поездки ко двору, в Петергоф, где его

снова не соизволили принять, он слег. А три дня спустя, 3 июля 1958 года, Александр Иванов скончался. Словно в насмешку, через несколько часов после смерти живописца явился посыльный с конвертом из придворной канцелярии и уведомил, что царь приобретает картину за 15 тысяч и милостиво жалует Иванову орден Святого Владимира.

Молодое же поколение отнеслось к художнику и его вдохновенному труду восторженно. Иван Крамской, тогда еще ученик Академии, свои впечатления от картины А. Иванова записал в статье «Взгляд на историческую живопись»; на молодого профессора Академии П. Чистякова встречи с художником и его картина произвели неизгладимое впечатление. Славянофил А. С. Хомяков писал: «Видеть картину Иванова не только наслаждение, но гораздо большее: это событие жизни».

Теперь главное полотно великого мастера выставлено в новом зале Третьяковской галереи, возведенном на месте внутреннего двора. По обе стороны от него (а также в специальном небольшом помещении) расположены многочисленные этюды к нему.

СВАТОВСТВО МАЙОРА

Павел Федотов



Силою своего таланта, почти не имея предшественников в избранном им роде живописи, Павел Андреевич Федотов достиг в нем общепризнанного совершенства. Сюжеты своих картин он брал преимущественно из повседневной жизни, подмечая в ней достойное осмеяния и изображая все малейшие подробности обстановки с поразительной верностью. Карандаш П. Федотова в бесконечном множестве передавал типы мелких помещиков, сварливых помещиц, столичных мастеровых, ремесленников, русских и немецких хозяев. Он вводил в свои картины и особ прекрасного пола — горничных, чиновниц, мастериц, кухарок, создавая из этих лиц живые сцены жизни.

К концу 1840-х годов П. Федотовым было написано уже несколько полотен, среди которых выделялись «Разборчивая невеста» и «Свежий кавалер». И художник начал подбирать сюжет новой картины. Каждой свободной минутой он пользовался для того, чтобы покопаться в зарисовках, поворошить в памяти виденное и слышанное, кое-что набросать на бумаге.

Постепенно сюжет сложился. Как пишет Э. Кузнецов, П. Федотов «предполагал делать картину «сложную», со многими персонажами, охваченными единым действием... Армейский офицер (конечно, армейский, они попроще), капитан или, скорее, майор, наслужившийся и приутомившийся от службы, подумывает уйти на покой. Состояния у него нет, поместья тоже, пенсия невелика, статская служба не светит, и выход один — жениться на богатой купеческой дочке или вдове, взять хорошее приданое... Совершив необходимую рекогносцировку при посредстве неизбежной свахи и удостоверясь в благоприятных для атаки обстоятельствах, наш Майор приходит в дом с официальным предложением руки и сердца».

Картина «Сватовство майора» была показана в 1848 году на выставке в Петербурге, доставила художнику звание академика и блистательную известность. Имя П. Федотова было на устах целого Петербурга, гремело по всему городу, друзья и бывшие сослуживцы были в полном восхищении. Зрители, равнодушно бродившие по другим залам выставки, спешили в предпоследний, в котором их настигал неумолкающий гул.

С самого открытия выставки в этом зале постоянно была толкотня и слышались восторженные возгласы: три небольшие картины бывшего гвардейского офицера П. Федотова взволновали чопорную петербургскую публику. Да и названия у них были совершенно необычными для того времени — «Свежий кавалер», «Разборчивая невеста», «Сватовство майора»... Каждый невольно улыбался, находя в полотнах знакомые черты сокровенного русского быта. Нередко сквозь толпу зрителей протискивался сам автор, давая необходимые пояснения к своим картинам. Задорно и живо звучали тогда слова его «Рацеи» — большого полушутливого стихотворения, состоящего из трех глав.

**Начинается, начинается рассказ
О том, как люди на свете живут,**

**Как иные на чужой счет жуют.
Сами работать ленятся,
Так на богатых женятся.**

Изумленные зрители увидели на полотне сцену из самой жизни. Перед ними неожиданно открывалась хорошо знакомая комната купеческого дома, в которой происходили спешные, последние приготовления к встрече жениха. Со свойственной ему остротой и юмором П. Федотов подмечает в изображаемом событии и в каждом из действующих лиц самое характерное, самое типичное. Для своей картины он выбрал самый напряженный момент, когда все чувства и помыслы этих людей обнажаются, проявляясь со всей полнотой и искренностью. Вот взволнованная, разряженная невеста, засмутившись, спешит убежать из комнаты. Ей, конечно же, было известно о приходе жениха. О чем, как не об этом, говорят и ее дорогое платье, и жемчужное ожерелье, и только что сделанная прическа. Она и убегает не столько от вполне естественного волнения, сколько от желания продемонстрировать девичью робость и скромность:

**Мужчина, чужой!
Ой, стыд-то какой!**

К счастью, маменька вовремя успевает схватить ее за платье («Умная мать за платье — хватить!»), так как на пороге уже появляется сваха в нарядном парчовом платье и с лукаво-веселой улыбкой сообщает о приезде жениха. Тип маменьки на картине П. Федотова — просто великолепен. Это истая, дородная «хозяйка купца» в шелковом платье золотого цвета с голубой ниткой. Только не найдя по своей голове модного чепца, она

**По-старинному, в сизом, платочке
Остальной же наряд
У француженки взят
Лишь вечер для нее и для дочки...**

Растерянно улыбаясь, хозяин дома дрожащей рукой торопится застегнуть сюртук, но от радости и волнения никак не может

справиться. Об этом тоже рассказывает федотовская «Радея»:

**Как хозяин-купец,
Невестин отец,
Не сладит с сюртуком;
Он знаком больше с армяком.
Как он бьется, пыхтит,
Застегнуться спешит:
«Нараспашку принять — неучтиво!»**

Все лица типичны для купеческой среды тех лет. Вот беззубая старуха-приживалка, «тугая на ухо», никак не может понять причину такой суматохи и с жадным любопытством допытывается обо всем у сидельца лавки. Тот, торопясь с бутылками к столу, выразительно указывает ей на соседнюю комнату, где в ожидании стоит жених —

**Майор толстый, бравый,
Карман дырявый.
Крутит свой ус:
«Я, дескать, до денежек
Доберусь...»**

Типична и сама обстановка купеческого дома на картине «Сватовство майора». Расписанный потолок со свисающей люстрой, портреты на стенах, убранство накрытого стола, поблескивающие бокалы и бутылки рядом с просфорой и Священным писанием...

Один из друзей художника потом вспоминал: «При отделке этой картины Федотову прежде всего понадобился образец комнаты, приличный сюжету картины. Под разными предлогами он входил во многие купеческие дома, придумывал, высматривал и оставался недовольным. Один раз, проходя около какого-то трактира... художник заметил сквозь окна главную комнату и люстру с закопченными стеклышками, которая «так и лезла сама в картину». Тотчас он зашел в трактир и нашел то, что искал так долго».

Но едва только художник одолел первую трудность, явились тысячи других. Нужно было для картины отыскать оригинал купца, застегивающего кафтан, его жены, разные аксессуарные вещи... Один

из знакомых П. Федотову офицеров сам вызвался служить натурой для жениха и терпеливо стоял в позе майора. На толкучке и на Андреевском рынке художник высмотрел несколько старух и сидельцев, пригласил этих людей к себе и нанял за сходную цену. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» в 1849 году писала: «Нам говорили за достоверное, что совестливость художника в соблюдении естественности доходит до того, что он переписал фигуру старика-отца. И зачем? Чтобы старик застегивал свою сибирку правой рукой и правую полою вверх, как обыкновенно делают».

С большим мастерством передает П. Федотов прозрачность легкой ткани платья невесты, ее жемчужное ожерелье и блеск шелка платья матери. Тонкие цветовые соотношения, порой еле уловимые переходы от одного тона в другой связывают все воедино. Сгущая и изменяя розовый тон, художник пишет и кофту кухарки, и шугай свахи, придает голубоватый оттенок серому сюртуку самого купца. Вся эта цветовая гамма разворачивается на зеленоватом фоне стены.

Долгое время «Сватовство майора» считалась картиной, едко высмеивающей некоторые стороны купеческой жизни. Однако если зритель повнимательнее всмотрится в это полотно, то непременно заметит, что все герои картины П. Федотову по-своему милы, всех он осветил своим ласковым отношением. Э. Кузнецов в своем исследовании творчества художника пишет, что к своим персонажам П. Федотов относился так же, «как относился к живым, знакомым ему людям — сочувственно терпимо, со снисходительностью хорошо их понимающего человека. Может быть, даже еще теплее, чем к живым: все-таки это были как-никак его создания, его дети, и он любил их, как любят детей... Да, они лицемерят, хитрят, плутуют — но вовсе не злые люди: они смешны, может быть, но не противны. Что же дурного в том, что купец хочет выдать дочь за благородного?»

П. Федотов сначала и хотел просто подшутить, поиронизировать над своими героями, но под волшебной кистью мастера получилась одна из самых теплых и человечнейших картин в русской живописи. Как пишет Л. Байрамова, «здесь все любовь и все приятие с миром. Не напрасно художник так «носился» со своей картиной, будто это была его «лебединая песня». Не напрасно с таким упорством перетаскивал из мира реального в свой вымышленный мир все, что любил и обожал. Сколько в этой картине торжественного благополучия,

семейственности и уюта! А эти блестящие, мерцающие в полумраке хрустальные графинчики, подсвечники, кулебяка! Ах, уж эта кулебяка?! Ее Федотов покупал на последние деньги, писал с нее натуру, а потом съедал вместе с другом.

А седобородый батюшка-купец? Федотов целый год искал его, бегал, приглядывался к знакомым лицам, пока однажды на улице не встретил то, что нужно. А потом долго уговаривал и упрашивал, чтобы согласился позировать, а тот все гудел в ответ: «Нельзя, батюшка, это грех». А роскошные платья, лица, эти бесподобные пальцы кухарки, приживалка позади нее... Нет, это все не только анекдот, не забавный сюжет о недалеком майоре, тут явлен целый мир — огромный, живой и настоящий». Художника Павла Федотова настолько занимала судьба майора, что он, сидя как-то у знакомых, набросал продолжение картины — визит новобрачных к старикам-родителям, заключающим в свои объятия зятя-майора и его жену.

ДЕВЯТЫЙ ВАЛ

Иван Айвазовский



В сентябре 1844 года совет Петербургской академии художеств единогласно присвоил Ивану Константиновичу Айвазовскому звание академика. А еще через несколько дней художник был причислен к Главному морскому штабу в звании первого живописца с правом носить морской мундир. Ему было поручено написать виды русских портов и приморских городов — Кронштадта, Петербурга, Петергофа, Ревеля, Свеаборга, Гангута. С энтузиазмом И. Айвазовский взялся за новую работу и в несколько месяцев выполнил ее.

В своем творчестве он прославил героические дела русского флота, славную оборону Севастополя и по мере сил откликался на все важнейшие события своего времени. Как певец моря, И. Айвазовский всегда был одним из самых известных русских художников. Все ему было доступно, все готово было служить его искусству. Но к весне он

почувствовал такое влечение на юг, в Феодосию, что ничто не могло удержать его, ни росшая с каждым днем слава, ни обеспеченный прекрасный заработок, ни всеобщее внимание и предупредительность. На окраине Феодосии он построил для себя дом и мастерскую и на всю жизнь поселился в этом небольшом черноморском городке. Трогательная любовь к своей родной Феодосии, плескавшееся у древних стен ее море — все давало художнику пищу для новых образов. Его ненасытную жажду творчества можно было утолить только вдали от суеты, да и стремление к независимости удерживало его в Феодосии.

Картина «Девятый вал» была написана в 1848 (или в 1850) году, когда художнику было всего 33 года и он находился в самом расцвете творческих сил. Картины его восторженно встречались широкими кругами зрителей, знатоками и ценителями искусства, критиками. К этому времени И. К. Айвазовский побывал уже и за границей, где в короткое время стал самым знаменитым художником Италии. До него еще никто так верно и живо не изображал свет, воздух и воду. Папа Григорий XIV приобрел картину И. Айвазовского «Хаос» и поставил ее в Ватикане, куда удостоиваются быть помещенными только произведения первейших в мире художников. О его успехах писали все газеты, но, будучи скромным и благородным, он приписывал все эти успехи не столько себе, сколько всему русскому искусству.

Выдающийся английский маринист Дж Тернер, посетивший Рим в 1842 году, был настолько потрясен картинами И. Айвазовского («Штиль на море» и «Буря»), что посвятил ему стихотворение.

**Прости меня, великий художник, если я ошибся,
Приняв твою картину за действительность
Но работа твоя очаровала меня,
И восторг овладел мною.
Искусство твое высоко и монументально,
Потому что тебя вдохновляет гений.**

Не только в Италии, но и в других европейских странах, где И. Айвазовский выставлял свои картины, его всегда сопровождал невиданный успех. Русский художник-гравер Ф. Иордан, тоже бывший в то время за границей, отмечал: «Его слава прогремела по всей Европе... Даже самонадеянный Париж восхищался его картинами».

До И. Айвазовского море редко изображалось русскими художниками, а его ранние произведения отличаются пленительной тишиной. Восход или закат солнца, штиль, сияющая над морем луна — все изображалось художником с тонкой поэзией. Но к середине XIX века, вместе с ростом реализма во всем русском искусстве, И. Айвазовский тоже расширил круг своих творческих интересов и тем. Словами поэта А. И. Полежаева художник мог бы сказать и о себе:

Я видел море, я измерил

Очами жадными его;

Я силы духа моего

Перед лицом его поверил.

Он стал изображать волнение на море, приближение бури, шторм. Одновременно росло и его творческое мастерство, в основе которого лежало внимательное изучение природы, накапливание в памяти «впечатлений живой природы».

Своим названием картина обязана распространенному мнению, будто бы каждый девятый вал во время шторма является особенно большим и страшным, превосходящим все другие.

На своем полотне И. Айвазовский изобразил рассвет после бурной ночи. За обломок мачты погибшего корабля цепляются четыре человека в восточной одежде, уцелевшие после кораблекрушения. Пятый старается выбраться из воды на мачту, ухватившись за падающего с нее своего товарища. Им ежеминутно угрожает гибель среди обрушивающихся на них валов, но они не теряют надежды на спасение. И. Айвазовский во многих своих картинах изображал кораблекрушения и людей, борющихся с морской стихией. В «Девятом вале» он особенно резко противопоставляет бушующее море и упорство нескольких человек.

Золотой свет солнца, разгорающийся над людьми и пронизывающий картину, усиливает ее общий оптимистический характер. Восходящее солнце своим золотистым сиянием пронизывает водяную пыль, повисающую в воздухе, валы и пену, срываемую ветром с их гребней. Красочное великолепие раннего солнечного утра над волнующимся еще морем передано И. Айвазовским с замечательной смелостью и силой. Он соединил в одно целое золотистые, сиреневые, зеленые и синие тона. В картине все находится в движении, и зрителю порой кажется, что цвета эти сменяют друг друга вместе с

вздымающимися и рушащимися волнами. В смене тонов перед ним то проносится облачный туман, согреваемый солнечными лучами, то взлетает просвечивающий зеленый вал, то тяжело спадает темно-синяя волна, скрывающая под собой холодную и мрачную глубину.

Редкий и необычный в живописи мотив, переданный к тому же романтически-воодушевленно, является, однако, вполне реальным. Писатель И.А. Гончаров, мастер изображения моря в русской литературе (вспоминавший в своем романе «Фрегат «Паллада» И. К. Айвазовского), писал о подобных же явлениях: «Бледно-зеленый, чудесный, фантастический колорит... Через минуту зеленый цвет перешел в фиолетовый; в вышине несутся клочки бурых и палевых облаков, и, наконец, весь горизонт облит пурпуром и золотом».

Изображением только нескольких волн и солнечного сияния И. Айвазовский позволяет зрителю почувствовать мощь и красоту бушующего после урагана моря. Это было возможно только при действительно хорошем знании природы. Сам художник говорил: «Движения живых струй неуловимы для кисти; писать молнию, порыв ветра, всплеск волны — немыслимо с натуры. Для этого-то художник и должен запоминать их». Верхняя часть картины вся наполнена фиолетово-розовой мглой, пронизанной золотом низко стоящего солнца и расплывающихся, клубящихся, похожих на горящий туман облаков. Под ними хрустальное, зеленовато-синее море, высокие бурные гребни которого сверкают и переливаются всеми цветами радуги.

Свою картину художник выставил в Москве, и она с самого начала стала шедевром. О ней складывались легенды, и на «Девятый вал» приходили смотреть по многу раз, как когда-то на «Последний день Помпеи». В истории русской живописи это полотно блестит, как светлый луч, может быть, еще и потому, что И. Айвазовский выступил со своей «живой» любовью к природе в то время, когда мало кто из русских художников интересовался тем, что мы называем «душой» природы.

Пейзажисты до И. Айвазовского писали главным образом «красивые виды», чтобы поразить зрителя чудесами и великолепием знаменитых живописных местностей. Об искренней любви к природе не было и речи, живой красоты ее не замечали, пейзажи писали порой без всякого вдохновения. Существовал даже особый шаблон пейзажной живописи, по которому и писали художники так называемой

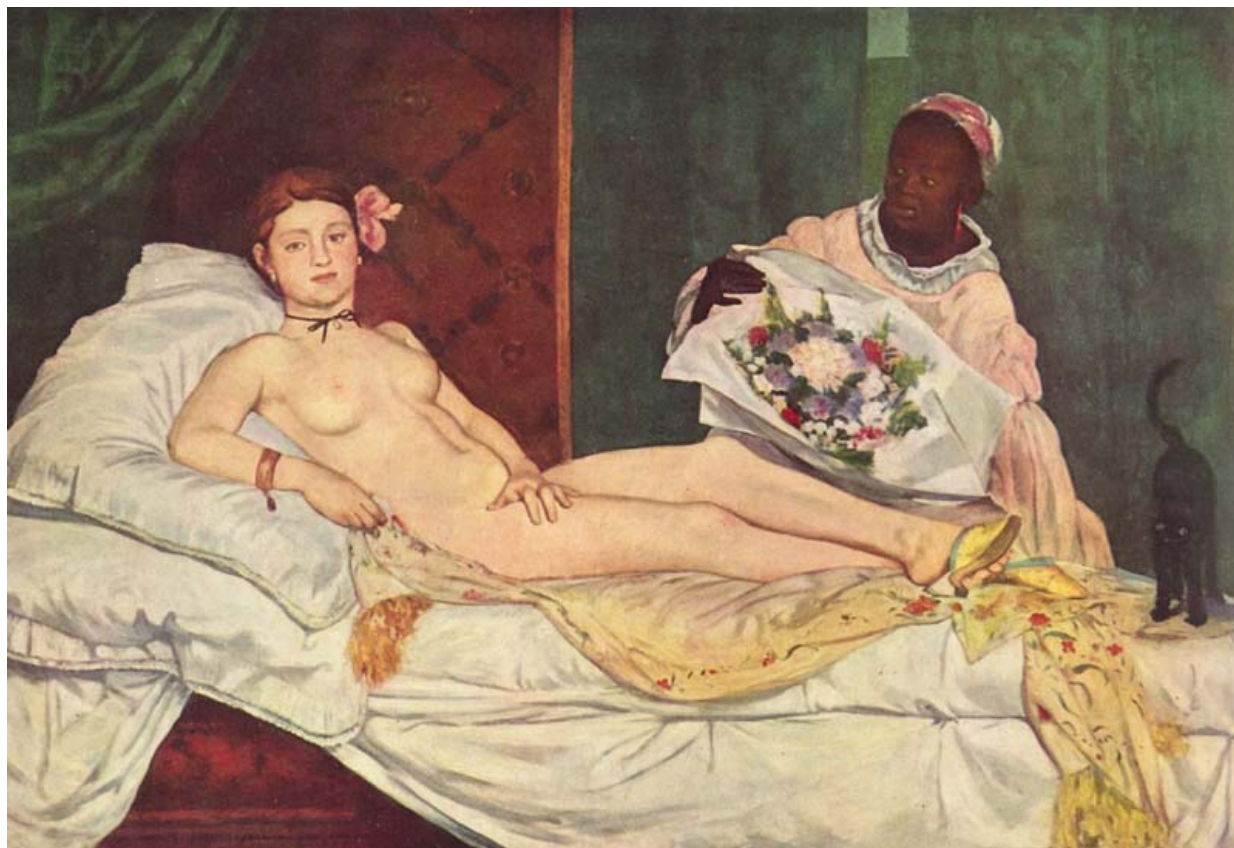
Воробьевской школы. И. Айвазовский тоже был в Академии учеником М.Н. Воробьева, но стоял несколько в стороне от всех остальных. Его отношение к природе (в частности, к морю) может быть выражено словами поэта:

**Не то, что мните вы. Природа —
Не слепок, не бездушный лик.
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.**

Александр Бенуа впоследствии говорил: «...лишь один Айвазовский, идя по пятам Тернера и Мартина, зажигался на время их вдохновенным восторгом от великолепия космоса, являвшегося для них живым, органическим и даже разумным существом».

ОЛИМПИЯ

Эдуард Мане



В 1874 году Эдуард Мане категорически отказался участвовать в Первой выставке импрессионистов. Некоторые искусствоведы видят в этом нежелание художника осложнять отношения с официальным парижским Салоном и навлекать на себя новые нападки критиков. Однако другие исследователи творчества Мане (в частности, А. Барская) считают, что была и другая, не менее существенная причина. Среди выставленных работ находилась картина П. Сезанна «Новая Олимпия», на которой тоже была изображена обнаженная женщина: черная служанка сняла с нее последние одежды, чтобы представить ее уважаемому гостю. Эдуард Мане воспринял картину Сезанна как пасквиль на свою «Олимпию» и был глубоко задет столь откровенной интерпретацией сюжета. Он, конечно, помнил о тех вульгарных

насмешках, намеках и прямых обвинениях в безнравственности, которые сыпались на него в середине 1860-х годов.

Тогда, в 1864 году, жюри парижского художественного Салона отвергло почти три четверти представленных художниками произведений. И тогда Наполеон III милостиво разрешил показать их публике на «Дополнительной выставке экспонентов, признанных слишком слабыми для участия в конкурсе награжденных». Эта выставка сразу же получила название «Салон отверженных», так как на ней были представлены картины так непохожие на то, что привыкли видеть французские обыватели. Особенно потешалась публика над картиной Эдуарда Мане «Завтрак на траве», которую Наполеон III счел неприличной. А неприличие заключалось в том, что на картине рядом с одетыми мужчинами была изображена обнаженная женщина. Добропорядочных буржуа это сильно шокировало. «Завтрак на траве» сразу сделал Мане известным, о нем заговорил весь Париж, перед картиной всегда стояла толпа, единодушная в своем гневе. Но скандал с картиной несколько не поколебал художника. Вскоре он написал «Олимпию», которая тоже стала предметом самых яростных нападок. Перед картиной толпились возмущенные зрители, назвавшие «Олимпию» «батиньольской прачкой» (мастерская Мане располагалась в парижском квартале Батиньоль), а газеты называли ее нелепой пародией на титиановскую «Венеру Урбинскую».

Во все века Венера почиталась как идеал женской красоты, в Лувре и других музеях мира есть много картин с обнаженными женскими фигурами. Но Мане призывал искать красоту не только в далеком прошлом, но и в современной жизни, вот с этим-то никак и не хотели примириться просвещенные мещане.

«Олимпия», лежащая на белых покрывалах обнаженная натурщица, — это не Венера прошлых веков. Это современная девушка, которую, по выражению Эмиля Золя, художник «бросил на полотно во всей ее юной... красоте». Античную красавицу Мане заменил независимой, гордой и чистой в своей безыскусственной красоте парижской натурщицей, изобразив ее в современном парижском интерьере. «Олимпия» казалась даже простолюдинкой, вторгшейся в великосветское общество, она была сегодняшней, настоящей, — может быть, одной из тех, кто рассматривал ее, стоя в выставочном зале.

Лежащую в основе «Олимпии» тициановскую конструкцию Мане упрощает. Вместо интерьера за спиной женщины — почти задвинутый занавес, в просвет которого виднеются кусочек неба и спинка стула. Вместо служанок, стоящих у свадебного сундука, у Мане появляется негритянка с букетом цветов. Ее большая, массивная фигура еще больше оттеняет хрупкость обнаженной женщины.

Однако еще ни одна картина не вызывала такой ненависти и насмешек, всеобщий скандал вокруг нее достиг здесь своей вершины, официальная критика называла ее «безнравственным вторжением в жизнь». От Мане отворачивались знакомые, на него ополчились все газеты... «Никогда и никому еще не приходилось видеть чего-либо более циничного, чем эта «Олимпия», «Это самка гориллы, сделанная из каучука», «Искусство, павшее столь низко, не достойно даже осуждения», — так писала парижская пресса. Спустя сто лет один французский критик засвидетельствовал, что «история искусства не помнит такого концерта проклятий, который привелось услышать бедной «Олимпии». Действительно, невозможно вообразить, каких только издевательств и оскорблений не претерпели эта девушка, эта негритянка и эта кошка. А ведь художник написал свою «Олимпию» очень деликатно, нежно и целомудренно, но взбудораженная критикой толпа подвергла ее циничному и дикому глумлению.

Испуганная администрация Салона поставила у картины двух стражей, однако и этого оказалось недостаточно. Толпа, «хохоча, завывая и угрожая тростями и зонтами этой новоявленной красоте», не расходилась и перед военным караулом. В какой-то момент он даже отказался гарантировать безопасность «Олимпии», так как несколько раз солдатам приходилось обнажать оружие, чтобы защитить наготу этого худенького, прелестного тела. Сотни людей с самого утра собирались перед «Олимпией», вытягивали шеи и разглядывали ее только для того, чтобы выкрикнуть потом площадные ругательства и плюнуть на нее. «Потаскуха, возомнившая себя королевой», — так изо дня в день обзывала французская печать одно из самых нежных и целомудренных произведений живописи. И тогда картину повесили над дверью последнего зала в Салоне, на такой высоте, что она почти исчезла из глаз. Французский критик Жюль Кларети восторженно сообщал: «Бесстыжей девке, вышедшей из-под кисти Мане, определили

наконец-то место, где до нее не побывала даже самая низкопробная мазня».

Разгневанную толпу возмущало еще и то, что Мане не сдался. Даже из друзей немногие отважились выступить и публично защитить великого художника. Одними из этих немногих были писатель Эмиль Золя и поэт Шарль Бодлер, а художник Эдгар Дега (тоже из «Салона отверженных») сказал тогда: «Известность, которую Мане завоевал своей «Олимпией», и мужество, которое он проявил, можно сравнить только с известностью и мужеством Гарибальди».

Первоначальный замысел «Олимпии» имел отношение к метафоре Ш. Бодлера «женщина-кошка», которая проходит через ряд его поэм, посвященных Жанне Дюваль. Связь с поэтическими вариациями особенно заметна в первоначальных рисунках Мане к «Олимпии», но в окончательном варианте этот мотив осложняется. У ног обнаженной «Олимпии» появляется кот с тем же горящим взглядом округленных глаз. Но он уже не ласкается к женщине, а ошетилившись смотрит в пространство картины, как бы охраняя мир своей госпожи от постороннего вторжения.

После закрытия Салона «Олимпия» была обречена почти на 25-летнее заточение в художественной мастерской Мане, где ее могли видеть лишь близкие друзья художника. Ни один музей, ни одна галерея, ни один частный коллекционер не захотели ее приобрести. При жизни Мане так и не дождался признания «Олимпии». Более ста лет назад Эмиль Золя писал в газете «Эвенмен» «Судьба уготовила в Лувре место для «Олимпии» и «Завтрака на траве», но понадобилось много лет, чтобы его пророческие слова сбылись.

В 1889 году готовилась грандиозная выставка, посвященная 100-летию Великой французской революции, и «Олимпия» была персонально приглашена занять почетное место среди лучших картин. Там она и пленила одного богатого американца, который пожелал приобрести картину за любые деньги. Вот тогда-то и возникла серьезная угроза, что Франция навсегда потеряет гениальный шедевр Мане.

Однако тревогу по этому поводу забили только друзья покойного к этому времени Мане. Клод Моне предложил выкупить «Олимпию» у вдовы и подарить ее государству, раз уж оно само не может заплатить. Была открыта подписка, и собрали нужную сумму — 20 000 франков.

Оставался «суший пустяк» - уговорить государство, чтобы оно приняло дар. По французским законам, произведение, подаренное государству и принятое им, обязательно должно быть выставлено. На это и рассчитывали друзья художника. Но по неписаному «табелю о рангах» на Лувр Мане пока не «тянул», и пришлось удовольствоваться Люксембургским дворцом, где «Олимпия» пробыла 16 лет — одна, в сумрачном и холодном зале. Только в январе 1907 года, под покровом ночи, тихо и незаметно, ее перенесли в Лувр.

А в 1947 году, когда в Париже был открыт Музей импрессионизма, «Олимпия» заняла в нем то место, на которое имела право со дня своего рождения. Теперь зрители стоят перед этим полотном благоговейно и почтительно.

ПРИЕЗД ГУВЕРНАНТКИ В КУПЕЧЕСКИЙ ДОМ Василий Перов



Василий Григорьевич Перов — не просто один из крупнейших художников второй половины XIX века. Это фигура этапная, стоящая вровень с такими мастерами, как И.Е. Репин, В.И. Суриков, А. К. Саврасов. Его творчество ознаменовало рождение новых художественных принципов и стало вехой в истории русского искусства.

В 1862 году В. Г. Перов пансионером от Академии художеств уехал в Париж, где совершенствовал свое мастерство и, как он сам пишет,

«продвинулся в технической стороне». В то время многие русские художники, находившиеся за границей, обращались к жанровым сценам, напоминавшим русскую действительность. В. Г. Перов работал тогда над композициями «Праздник в окрестностях Парижа», «Шарманщица», «Дети-сироты» и другими. Но он не выдерживает положенного ему срока и просит Академию художеств разрешить ему вернуться на родину. «Написать картину совершенно невозможно, не зная ни народа, ни его образа жизни, ни характера; не зная типов народных, что составляет основу жанра».

Творческая деятельность В. Г. Перова была тесно связана с Москвой: здесь он получил образование, а потом жил и работал в этом городе. Целые поколения художников воспитывались на полотнах этого мастера. Подобно лучшим представителям русской литературы, В. Г. Перов посвятил весь свой талант и все свое мастерство защите угнетенных и обездоленных, наверное, потому официальные власти и не жаловали его при жизни. И даже на посмертной выставке художника ни императорский Эрмитаж, ни императорская Академия художеств под предлогом «нет денег» не приобрели ни одной его картины (*все они разошлись по частным коллекциям*). Официальная Россия не могла простить великому художнику-реалисту его вольнодумства и открытого сочувствия простому народу.

Картина «Приезд гувернантки в купеческий дом», наряду со знаменитой «Тройкой», «Проводами покойника» и другими полотнами, тоже рисует тяжелое положение людей, вынужденных путем наемной работы сплошь и рядом становиться в унижительное положение. В 1860-е годы Россия превращалась в капиталистическую страну, и новый хозяин жизни — купец, фабрикант, разбогатевший крестьянин — становился рядом с прежним хозяином-помещиком, стремясь урвать свою долю власти над угнетенным русским народом.

Передовая русская литература чутко отметила появление нового хищника, верно разглядела его повадки, его беспощадную алчность и духовную ограниченность. Яркие образы представителей «новой русской» буржуазии — всех этих Деруновых, Колупаевых, Разуваевых — создал великий сатирик М.Е. Салтыков-Щедрин. В те же годы А.Н. Островский обличал в своих пьесах самодурство российских «хозяев жизни». Вслед за прогрессивными писателями В. Г. Перов обратил свое художественное оружие против поднимающейся буржуазии.

В 1865 году в поисках натуры для задуманного произведения художник отправился на знаменитую нижегородскую ярмарку, куда ежегодно съезжались купцы со всех городов России. Здесь происходили торги, заключались контракты и сделки, здесь торговало и пировало российское купечество. Гуляя по волжской пристани, прохаживаясь по Гостиному двору, посещая лавки и караваны купеческих судов на Волге, засиживаясь в трактирах, где за пузатым самоваром вершили свои торговые дела купцы, В. Перов пристально всматривался в облик новых властителей жизни. И через год на выставке в Академии художеств появилась его картина «Приезд гувернантки в купеческий дом», за которую он получил звание академика.

Все в этой картине выглядит необычно: чистая, светлая комната с кружевными портьерами, золотые звездочки на обоях, гирлянды зелени, полированная мебель, портрет одного из представителей рода. Но у зрителя сразу же возникает ощущение, что это всего лишь фасад, декорация, а истинная жизнь дома напоминает о себе темными проемами дверей и сгрудившимися в них людьми.

В центре общего внимания — молодая девушка, скромно, но со вкусом одетая в темно-коричневое платье и капор с голубой шелковой ленточкой. В руках у нее ридикюль, и она вынимает из него аттестат на звание домашней учительницы. Ее стройная, чуть склоненная фигура, обрисованный тонкой линией изящный профиль нежного лица — все находится в разительном контрасте с очертаниями приземистых фигур купеческого семейства, на лицах которых отразились и любопытство, и удивление, и подозрительная недоброжелательность, и цинично-самодовольная усмешка.

Вся купеческая семья высыпала навстречу бедной гувернантке. «Сам» так торопился встретиться с будущей воспитательницей своих чад, что даже не потрудился одеться поприличнее: как был в домашнем малиновом халате, так и вышел в переднюю. «Моему нраву не препятствуй» — читается во всей его самодовольной фигуре. Широко расставив ноги, тучный хозяин нагло рассматривает девушку — как товар, добротность которого он желает определить. Что-то бычье есть во всем его облике, бесконечное самодовольство разлито по всей его тучной фигуре и выражено в заspanных, бессмысленно устремленных на девушку глазах. Что за тип купеческий сынок, нетрудно догадаться по его развязной позе и наглому выражению лица. Цинично

разглядывает воспитательницу этот будущий «трактирный кутила» и ловелас. За спиной купца столпились его жена и дочери. Тучная купчиха высокомерно и враждебно смотрит на юную гувернантку, а купеческие дочери посматривают на молодую девушку с каким-то бессмысленным испугом.

Тяжело придется в этом семействе интеллигентной, образованной девушке, и немного нужно прозорливости зрителю, чтобы догадаться: промаявшись какое-то время с купеческими чадами, сбежит она от них, куда глаза глядят.

Полотно «Приезд гувернантки в купеческий дом» было типичной картиной для 1860-х годов, и не только в творчестве В. Г. Перова. Небольшого размера, с четко выявленным сюжетом, взятым из жизни со всеми ее обыденными подглядывающими и подслушивающими подробностями, эта картина была чрезвычайно характерной для живописи тех лет. В те же годы появляются работы А. Юшанова «Проводы начальника» и Н. Неврева «Торг». В. Г. Перов не только сам формировал реализм в живописи, но и формировался им, впитывал многое из художественных достижений современников, но силой своего таланта поднимал эти достижения на более высокий социальный и эстетический уровень. В федотовском «Сватовстве майора» купец еще заискивал перед дворянством, и самым заветным его желанием было породниться с офицером в густых эполетах. В картине П. Федотова купец изображен в позе еще почтительного смущения. Он торопливо напяливает на себя непривычный для себя парадный сюртук, чтобы достойно встретить важного гостя.

У В. Перова купец и все его домочадцы ощущают себя куда более значительными людьми, чем интеллигентная девушка, поступающая к ним на службу. Унижение человеческого достоинства, столкновение душевной тонкости и сытого мещанства, попытка купца «склонить гордость» раскрываются у В. Перова с такой полнотой сочувствия и презрения, что и сегодня (спустя почти 150 лет) мы принимаем все близко к сердцу, как и первые зрители картины.

«Приезд гувернантки» часто ругали за сухость колорита, и даже А.А. Федоров-Давыдов отмечал: «Одна из острейших по тематике, впечатляющих картин В. Перова, эта последняя, неприятна в живописном отношении... Тона этой картины неприятно режут глаза». А ведь здесь художник поразил зрителя своей цветистой

изысканностью: черное и лиловое, желтое и розовое — все цвета сияют в полную силу. Следует только приглядеться, как колористически выделана центральная группа, как мягко, но определенно по цвету взяты фигуры второго плана.

...В. Г. Перов умер в возрасте сорока восьми лет. Он был человеком чуткой души и большого ума, и В.И. Немирович-Данченко написал стихотворение «Памяти Василия Григорьевича Перова»:

**Ты не был никогда ремесленником жадным,
Презренным торгашом... На гордое чело
Своекорыстие покровом безотрадным
Позорной тению ни разу не легло.
И не служил, как раб, ты прихотливой моде...**

АПОФЕОЗ ВОЙНЫ

Василий Верещагин



«Одни распространяют идею мира своим увлекательным словом, другие выставляют в ее защиту разные аргументы — религиозные, политические, экономические, а я проповедую то же посредством красок», — говорил этот суровый, мужественный и бесстрашный человек. Ему, Георгиевскому кавалеру, участнику нескольких войн второй половины XIX века претило «красивое» описание сражений с батальонами солдат в новеньких мундирах и с блестящими штыками наперевес, с гарцующими на породистых конях молодцеватыми генералами-победителями.

Благородная заслуга Василия Васильевича Верещагина перед человечеством как раз и заключается в том, что он развенчал эту красивую браваду действительным показом кровавой сущности войны. Сила его картина была такова, что один прусский генерал

советовал императору Александру II «приказать сжечь все военные картины художника, как имеющие самое пагубное влияние».

...В середине XIX века Средняя Азия была предметом хищнических вожделений англичан, готовящихся захватить Туркестан. Присоединение его к России избавило эти народы от печальной участи колониальных рабов Англии, но в то же время русский царизм тоже вел здесь войну. В. В. Верещагин поехал в Туркестан без какого-либо предвзятого отношения к войне. Его интересовали новые страны, новые народы, но вскоре ему пришлось и самому участвовать в войне.

В. В. Верещагин был прапорщиком, «состоявшим при туркестанском генерал-губернаторе, носил штатскую одежду и пользовался свободой действий и передвижений, необходимых для того, чтобы зарисовывать и писать увиденное. До весны 1862 года он без устали зарисовывал природу, народные типы, сцены быта Средней Азии». Впоследствии все свои туркестанские картины (вместе с этюдами) художник объединил в серию, чтобы усилить их идейное воздействие на зрителя. Следуя одна за другой, эти картины разворачивали перед зрителем весь сюжет («Нищие в Самарканде», «Опиумеды», «Продажа ребенка-невольника» и др.). В полотне «Самаркандский зиндан» В.В. Верещагин изобразил подземную тюрьму-клоповник, в которой были погребены съдаемые заживо узники. Жестокой пыткой был для них каждый час пребывания в этой тюрьме. И только падающий сверху свет, который растворяется в вечернем мраке подземелья, связывал заключенных с жизнью.

Центральное место среди туркестанских картин В. В. Верещагина занимают батальные полотна, которые он объединил в серию «Варвары». Заключительным полотном этой серии является всемирно известная картина «Апофеоз войны».

Среди раскаленной степи, под жгучими лучами солнца, изображена пирамида из человеческих черепов, вокруг которой выются вороны. Картина воспроизводит одну из пирамид, которые не раз складывались по приказу Тамерлана из голов завоеванных и истребленных им народов. Сооружались такие пирамиды и в новое время — уже по приказу среднеазиатских ханов.

Однако картина В. В. Верещагина носит не столько конкретно-исторический, сколько символический характер. Полотно «Апофеоз войны» — это изображение смерти, уничтожения, разрушения. Детали

ее: мертвые деревья, полуразрушенный безлюдный город, высохшая трава — все это части одного сюжета. Даже желтый колорит картины символизирует умирание, а ясное южное небо еще больше подчеркивает мертвенность всего окружающего. Даже такие детали, как шрамы от сабельных ударов и дыры от пуль на черепках «пирамиды», еще явственнее выражают идею произведения. Чтобы полнее выразить ее, художник пояснил это надписью на раме: «Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим».

Продолжая эту мысль художника, замечательный русский критик В. В. Стасов писал: «Здесь дело не только в том, с каким именно мастерством Верещагин написал своими кистями сухую пожженную степь и среди нее пирамиду черепов, с порхающими кругом воронами, отыскивающими еще уцелевший, может быть, кусочек мяса. Нет! Тут явилось в картине нечто более драгоценное и более высокое, нежели необычайная верещагинская виртуозность красок: это глубокое чувство историка и судьи человечества... В Туркестане Верещагин насмотрелся на смерть и трупы, но он не огрубел и не притупел, чувство не потухло в нем, как у большинства имеющих дело с войною и убийствами. У него сострадание и человеколюбие только выросли и пошли в глубину и в ширину. Он не об отдельных людях стал жалеть, а посмотрел на человечество и идущую в глубь веков историю — и сердце наполнилось у него желчью и негодованием. Что Тамерлан, которого все считают извергом и позором человечества, что новая Европа — это все то же!»

ГРАЧИ ПРИЛЕТЕЛИ

Алексей Саврасов



голые, но уже забродившие соками ветки берез. На них с шумом и граем опускается стая грачей. Лед на пруду растаял, да и снег потерял уже свою зимнюю чистоту и пышность. На глазах у зрителей происходило величайшее чудо рождения весны.

«Грачи прилетели» назвал свою картину Алексей Кондратьевич Саврасов, и уже в названии содержится определенное отношение художника к природе. Знакомая всем с детства картина представляется сейчас одним из символов русского пейзажа, постоянно любимых народом верной и преданной любовью. В ней, такой простой и внешне безыскусной, было пронзительно воплощено свойственное русскому человеку лирическое чувство, поэтому картину сразу и восприняли как олицетворение русской природы, всей деревенской России. Пруд и березы, деревенские дома и церковка, потемневшие весенние поля — все обжито и согрето сердечным теплом.

Исаак Левитан так отзывался о картине «Грачи прилетели»: «Окраина захолустного городка, старая церковь, покосившийся забор, тающий снег и на первом плане несколько березок, на которых уселись прилетевшие грачи, — и только... Какая простота! Но за этой простотой вы чувствуете мягкую, хорошую душу художника, которому все это дорого и близко его сердцу».

Первоначальные этюды к картине «Грачи прилетели» А. Саврасов писал в селе Молвитино, находившемся близ Костромы. Это было довольно большое село со старинной церковью на окраине. Церковь была построена в конце XVIII века. Колокольня с кокошниками у основания остроконечного шатра, белый храм с пятью небольшими куполами. Потемневшие от времени избы, крестовые дворы, деревья с мокрыми стволами, свисающие с крыш длинные сосульки... Сколько было таких сел в России!

А. К. Саврасов приехал в Молвитино в марте 1871 года, здесь много и плодотворно работал над этюдами с натуры, так что ни одна мелочь не ускользала от его пристального взгляда. Уже в первых этюдах тонкие, трепетные стволы берез потянулись к солнцу, просыпалась от зимней спячки земля. Все оживало с наступлением весны — любимой поры художника.

Эти первоначальные этюды были решены А. Саврасовым в едином цветовом ключе. Природа на них живет своей внутренней жизнью, подчиняется своим законам. Тайны ее жизни и хочет разгадать

художник. Однажды он пришел на окраину села, чтобы посмотреть вблизи на эту старинную церковь. Пришел ненадолго, да так и остался до вечера. То ощущение весны, которым он жил последние дни, вдыхая пьянящий мартовский воздух, здесь — у околицы обычного русского села — приобрело особую силу и очарование. Он увидел то, что желал увидеть и на что смутно надеялся. Художник раскрыл этюдник и начал рисовать быстро, вдохновенно, забыв обо всем на свете.

Сначала А. Саврасов отвергает вариант за вариантом, пока наконец не находит тот характерный пейзажный мотив, который и лег в основу полотна. Правда, история создания этой известной картины еще и до сих пор осталась не до конца выясненной, даже подготовительные материалы к ней (эскизы, рисунки, этюды) полностью не выявлены. А. Соломонов, биограф художника, еще при жизни А. Саврасова, утверждал, что картина была исполнена в один день: «Начав картину рано утром, художник кончил ее к вечеру. Писал он ее не отрываясь, как бы в экстазе... пораженный с утра ярким впечатлением весны, вчера словно еще не наступившей, а сегодня уже спустившейся на землю и охватившей своими оживляющими объятиями всю природу». Правда, советский художник Игорь Грабарь утверждал, что этот маленький пейзаж был написан А. Саврасовым позже, уже в Москве. Сравнивая два дошедших до нас этюда с самой картиной, он предположил, что последний этюд к картине был сделан художником по памяти: «С натуры нельзя так написать. Береза всегда имеет свой рисунок... По такому этюду не сделаешь картину. Это скорее эскиз по памяти».

Вот такова краткая история написания картины «Грачи прилетели», которая впервые была показана в Москве на выставке Общества любителей художеств в 1871 году. А известность картины началась немного позже, когда она была выставлена в Петербурге на выставке Товарищества передвижников. Несмотря на то, что полотно А. Саврасова было показано в окружении других пейзажей, оно сразу же привлекло всеобщее внимание. Небольшой пейзаж вызвал в душах зрителей волнующие чувства, по-новому раскрыв красоту и поэзию скромной русской природы — той самой, о которой писатель К. Паустовский говорил: «Все прелести Неаполя я не отдал бы за мокрый от дождя ивовый куст на берегу Вятки».

Вместе с этим полотном в русскую живопись входил сюжет издавна знакомый жителям русских сел и деревень, напоминавший им о

близком приходе весны. Одно это уже ставило содержание картины в круг близких А. Саврасову народных тем. И все же при появлении «Грачей» перед современниками неожиданно раскрывалось что-то новое, уже совсем по-иному говорящее о знакомом явлении. Как будто по-прежнему идет жизнь вокруг, и среди этой жизни — на пустыре, огороженном забором, — совершается великое чудо тихого пробуждения природы от зимнего сна. Удивительный весенний свет, наполнивший всю картину и по-разному осветивший ее, чуть позолотил снежный бугор у забора и самый забор. Лужи растаявшего снега открыли землю, отразили силуэты деревьев, на потемневший снег упали тени от молодых березок, озарилось розовато-золотистым светом плотное облако, а на обозримых делях обнажились проталины.

В таком скромном, но пленяющем взор облике предстала перед А. Саврасовым весна, такой она навеки и запечатлена в его картине — со своей вечной темой обновления жизни. Все казалось таким обыденным, проще простого, и тем не менее волновало зрителя красотой живописи и гармонией светового строя. Это было единственное произведение на выставке, в котором И. Крамскому (с его исключительной чуткостью к такого рода живописи) открылось что-то новое. Недаром в письме к Ф. Васильеву он отмечал, что были на выставке пейзажи и с природой, и с воздухом, и с деревьями, «а душа есть только в «Грачах».

ПЕТР I ДОПРАШИВАЕТ ЦАРЕВИЧА АЛЕКСЕЯ

Ге Николай



К числу картин, известных широкому зрителю с детства и живущих в исторической и культурной памяти народа, относится и знаменитое полотно Николая Николаевича Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе». Чаще эту картину называют просто «Царь Петр и царевич Алексей». Семейная драма царя-преобразователя Петра I — одна из самых приметных страниц русской истории. Почти 150 лет назад написал Н. Ге эту картину, репродукции которой воспроизведены в многочисленных художественных изданиях и открытках.

В 1872 году в Москве должна была состояться выставка, посвященная 200-летию со дня рождения Петра I. Это и натолкнуло Н. Ге на мысль написать картину из жизни великого царя-реформатора: «Я чувствовал везде и во всем влияние и след петровской реформы. Чувство это было так сильно, что я невольно увлекся Петром и, под влиянием этого увлечения, задумал свою картину «Петр I и царевич Алексей».

Из бурной истории царя Петра художник на своей картине изображает тот момент, когда Петру I пришлось переживать тяжелую драму между сознанием государственного долга и отцовскими чувствами. Трагически сложилась судьба первенца царя Петра, многие обстоятельства сыграли в ней свою роковую роль. Прежде всего среда, в которой воспитывался молодой царевич Алексей, — окружение его матери, боярской дочери Евдокии Лопухиной. Это были отпрыски старинных боярских родов, ненавидевшие Петра I за преобразования и за суровую борьбу с «большими бородами».

Характер самого царевича Алексея тоже был прямой противоположностью отцовскому — с его неиссякаемой энергией, предприимчивостью, железной волей и ненасытной жадой деятельности. И обида на отца, насильно сославшего молодую царицу Евдокию в Суздальский монастырь. Наследник Петра I становился не продолжателем отцовских дел, а их врагом, хулителем и заговорщиком. Впоследствии ему пришлось бежать из родной страны, но возвращенный в Россию, он был объявлен преступником и вот предстает пред грозными очами отца. Но здесь была не только великая личная трагедия Петра—отца, потерявшего в лице сына наследника-реформатора. Конфликт, положенный Н. Ге в основу сюжета картины, перерастает из чисто семейного и отражает уже историческую трагедию. Эта трагедия была характерна для всей России, когда Петр I, ломая старину, на крови строил новое государство.

События трактованы Н. Ге предельно просто, романтическая взволнованность его прежних евангельских полотен уступила место строгой исторической объективности, поэтому на его картине все жизненно достоверно — и выбранная ситуация, и обстановка, и художественная характеристика, и композиция всего произведения. Однако, приступая к работе над картиной, Н. Ге оказался перед выбором. Многие тогда были уверены в вине «царя-сыноубийцы», а

сам царевич объявлялся жертвой вероломного отца. Однако, с таким освещением событий не согласился историк Н. И. Костомаров, которого Н. Ге хорошо знал и считал его выдающимся талантом, историком с ясным умом. Происки царевича Алексея для Н. Костомарова были делом доказанным, а казнь закономерной. Правда, и он оговаривается, что Петр I сам сделал из сына врага.

Вот в такой ситуации оказался Н. Ге, когда нужно было встать на какую-то определенную точку зрения или самому искать историческую путеводную нить. Если решительно осудить царевича, то в таком случае надо сопоставить его с «добродетельным» отцом, а на это художник не мог решиться. Да и оснований для этого у него не было, ибо он сам признавался: «Я питал симпатии к Петру, но, изучив многие документы, увидел, что симпатий быть не может. Я взвинчивал в себе симпатии к Петру, говорил, что у него общественные интересы были выше чувства отца, и это оправдывало жестокость, но убивало идеал». И тогда Н. Ге решил соединить в себе усилия историка и художника. Без устали он работает в Эрмитаже, изучая все живописные и графические изображения Петра I и царевича Алексея. В петергофском Монплезире он побывал в комнате Петра, рассматривал его одежду, личные вещи, потом возвращался в свою мастерскую и начинал делать эскизы и зарисовки.

Сначала в карандашных набросках Петр I был изображен один: сидя за столом и опустив голову, он мучительно размышляет. Перед ним лежат документы, неопровержимо доказывающие вину сына. Но пока семейной драмы, которую Н. Ге так хотел художественно материализовать, не чувствуется, и появляется новый эскиз. На нем могучая фигура сидящего царя дана силуэтом на фоне окна, в лучах яркого дневного света. Рядом стоит сын — усталый и безнадежно опустивший голову. Но художник отказался и от этого варианта, так как было слишком наглядно возвеличение одного героя за счет другого. В окончательном варианте картины Петр I сидит за столом и смотрит на сына пристальным взглядом. Только что произошло бурное объяснение, и царь Петр как будто ждет от сына ответа. Царевич, как человек-призрак, стоит словно скованный, в замешательстве потупив взор.

Рассеянный свет пасмурного дня, сдержанный колорит придают картине реальную интонацию, все внимание художника сосредоточено на психологической выразительности лиц и фигур — их мимике,

жестах, позах. После бурного спора порыв гнева у Петра сменяется мучительной уверенностью в виновности сына. Все слова сказаны, все обвинения предъявлены, в комнате царит напряженная, нервная тишина. Пытливо и пристально всматривается Петр I в царевича Алексея, стараясь разглядеть, разгадать его, все еще не оставляя надежды на раскаяние сына. Под взглядом отца тот опустил глаза, но диалог между ними продолжается внутренне, в полном безмолвии.

В картине Н. Ге удивительно точно выбран момент действия, который позволяет понять происшедшее и догадаться о будущем. А о том, что оно будет страшное, говорит многое. И прежде всего ниспадающая на пол красная скатерть, непреодолимым барьером разделяющая фигуры отца и сына. Этим Н. Ге добивался главного: смертный приговор готов был подписать не венценосный палач, а раненный в самое сердце отец — все взвесивший государственный политик, но все еще колеблющийся человек. Трагическая коллизия картины спрятана как бы внутрь, художник обходится здесь без поражающих цветовых ударов, холст освещен мягко, почти незаметно. Краски на его картине не пылают, не светятся, подобно раскаленным углям, а нейтрально живут в затемненном пространстве.

На полотне тщательно выписаны все детали, они не только конкретизируют место и время действия, но и участвуют в характеристике действующих лиц картины. Простая мебель, висящие на стенах «голландские» картины говорят о простых вкусах Петра, и в этой европейского вида комнате Алексей, воспитанный в теремах, чувствует себя чужим. Боязнь отца, непонимание его дел, страх наказания сделали Алексея настороженным и скрытным. Но у него были и другие черты характера, о которых писал еще историк М.П. Погодин: «В искренних, задушевных письмах к друзьям является он таким, каким в самом деле был, без прикрас и натяжек, — и должно сознаться, что все эти документы говорят больше в его пользу, чем в ущерб. Это был человек благочестивый, разумеется, по-своему любознательный, рассудительный, расчетливый и добрый, веселый, охотник покутить». Николай Ге, по его словам, сочувствовал несчастной судьбе царевича, когда писал свою картину.

Ни в одном из исторических документов не упоминается, что Петр I когда-нибудь допрашивал сына один на один в Петергофе. Допросы царевича велись в официальной обстановке, и, конечно, Н. Ге знал об

этом. Но он сознательно переносит действие в Петергоф и ограничивает круг действующих лиц, чтобы более усилить глубокое проникновение в быт и психологию эпохи. В центр своей картины художник выдвинул именно эту встречу, так как она позволяла ему сосредоточить все внимание на главном — на трагедии, в которой действующими лицами были два близких человека. В это решающее мгновение жизни царевич Алексей еще был способен на пассивное сопротивление, он еще не потерял веры в то, что царь Петр не осмелится переступить через свой долг отца, не посмеет поднять против себя общественное мнение, осудив законного наследника престола, каким Алексей продолжал себя считать. Эта несбывшаяся, иллюзорная надежда и продолжает питать его внутреннее сопротивление. Он не был бессильной жертвой, в его упрямстве, твердом нежелании подчиниться воле отца есть своя линия поведения, свое мужество, потому он не жалкий трус (хотя иногда его видели именно таким), а противник Петра.

Это потребовало от Н. Ге совершенно иных форм и средств художественной выразительности, обобщения — без мелочного, тщательного копирования натуры. В Монплезире художник был всего один раз и впоследствии говорил, что «умышленно один раз, чтобы не разбить того впечатления, которое я вынес оттуда».

Картина имела большой успех на Первой выставке передвижников, состоявшейся в ноябре 1871 года. Русский писатель М.Е. Салтыков-Щедрин о «Тайной вечери» Н. Ге говорил: «Внешняя обстановка драмы кончилась, но не закончился ее поучительный смысл для нас». По тому же принципу художник строил и свою картину о царе Петре и царевиче Алексее — спор окончен, голоса отгремели, взрывы страстей улеглись, ответы предрешились, и все — и зрители, и история — знают продолжение и исход дела. Но эхо этого спора продолжает звучать и в петергофской комнате, и в современной художнику России, и в наши дни. Это спор об исторических судьбах страны и о цене, которую приходится платить человеку и человечеству за поступательное движение истории.

Когда Н. Ге уже заканчивал работу над картиной, в его мастерскую пришел П. М. Третьяков и сказал, что покупает у автора его полотно. На выставке произведение Н. Ге понравилось императорской семье, и Александр II попросил оставить картину за собой. Никто из свиты

императора не осмелился доложить, что картина уже продана. Тогда в поисках выхода из сложившейся ситуации обратились к Н. Ге и попросили его передать картину царю, а для П.М. Третьякова написать повторение. Художник ответил, что без согласия П.М. Третьякова делать этого не будет, а Павел Михайлович заявил, что пусть Н. Ге для царя напишет повторение. Так оно и произошло. Картина после выставки была передана П.М. Третьякову, а для Александра II Н. Ге написал повторение, которое теперь находится в Русском музее.

ХРИСТОС В ПУСТЫНЕ

Иван Крамской



Картина «Христос в пустыне» занимает совершенно особое место в творческой биографии Ивана Крамского. Начиная с А. Иванова, пожалуй, не было ни одного крупного художника второй половины XIX века, которого так или иначе не увлекал бы образ Христа, трактовка которого приобретала не созерцательное, а острое историко-философское звучание. В произведениях из жизни Христа художники пытались ответить на многие наболевшие вопросы эпохи — вопросы о смысле жизни и самопожертвовании ради общества, которые никого не оставляли равнодушными. В то время в России было немало людей, готовых принести себя в жертву во имя добра, правды и справедливости. Именно тогда готовились к «хождению в народ» молодые революционеры-разночинцы.

Главная мысль И. Крамского тех лет, сильно занимавшая его, — это трагедия жизни тех высоких натур, которые добровольно отказались от всякого личного счастья, и самым лучшим, самым высшим и чистым образом, который художник мог найти для выражения своей идеи, был Иисус Христос. И у Н. Ге, и у А. Иванова, позднее у В. Поленова, Христос — это философ, странствующий проповедник, ищущий истину, а не всемогущий властитель мира, все знающий и всем указывающий.

Свое полотно И. Крамской обдумывает целое десятилетие. В начале 1860-х годов, еще будучи в Академии художеств, он делает первый набросок, в 1867 году — первый вариант картины, который его не удовлетворил. В ноябре 1869 года, чтобы «видеть все, что сделано в этом роде», художник уезжает в Германию, затем перебирается в Вену, Антверпен, Париж. Он ходит по картинным галереям и художественным салонам, знакомится со старым и новым искусством, а вернувшись на родину, совершает поездку в Крым — в районы Бахчисарая и Чуфуй-Кале, которые своей природой напоминали палестинские пустыни.

«Под влиянием ряда впечатлений, — говорил впоследствии И. Крамской, — у меня осело очень тяжелое ощущение от жизни. Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступить ни шагу злу?» Итогом этих размышлений явилась у художника «потребность рассказать другим то, что я думаю. Но как рассказать? Чем, каким способом я могу быть понят? И вот однажды я увидел человека, сидящего в глубоком раздумье. Его дума была так серьезна и глубока, что я часто заставлял его постоянно в одном положении».

Поразила художника и пластика лица этого человека, которая выдавала и его характер. Губы его как бы засохли, слиплись от долгого молчания, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видели. И «я понял, — писал И. Крамской, — что это — такого рода характер, который, имея силу все сокрушить, одаренный талантом покорить себе весь мир, решается не сделать того, куда влекут его животные наклонности». И после этого, как вспышка, рождается образ

— сначала смутный, затем все более проясняющийся, набирающий глубину и силу.

Сцена столь ясно представилась глазам И. Крамского, что ему не потребовалось делать много эскизов, хотя в набросках к картине он искал наиболее выразительные жесты рук, характерный облик, рисунок одежд Христа. Известны небольшая голова Христа, вылепленная из глины, и два живописных этюда к этой картине. Второй этюд (хранящийся в Санкт-Петербурге) отличается большой психологической выразительностью, так как в нем художником уже найдено то «состояние» Христа, которое осталось и в самом полотне.

Промехом первого варианта картины, который не удовлетворил И. Крамского, был вертикальный формат холста. И художник тотчас написал сидящего на камнях человека на холсте горизонтальном и большего размера. Горизонтальный формат давал возможность представить панораму бескрайней каменистой пустыни, по которой в немом молчании день и ночь брел одинокий человек. Только под утро усталый и измученный опустился он на камень, все еще ничего не видя перед собой. Уже горизонт затеплился утренним солнцем, природа готовится встретить восход, и только человек этот безучастен к окружающей его красоте и радости бытия, неотступная мысль преследует его. Следы мучительных и глубоких переживаний видны на его усталом, помрачневшем лице, тяжесть дум словно легла на его плечи и склонила голову.

Картина «Христос в пустыне» решена И. Крамским в холодной цветовой гамме, передающей тона раннего рассвета, когда сквозь предутреннюю мглу начинают мерцать оживающие краски дня. Этот час на исходе ночи соответствует тексту Евангелия и вместе с тем, как отмечала прогрессивная критика, символизирует начало новой жизни человека.

Художник изобразил Христа сидящим на холодных серых камнях, пустынная почва мертва так, что кажется, будто сюда не ступала еще нога ни одного человека. Но благодаря тому, что линия горизонта делит плоскость холста почти пополам, фигура Христа одновременно и господствует в пространстве полотна, и, несмотря на одиночество, находится в гармонии с суровым миром картины.

Одеяние Христа написано И. Крамским сдержанно, вполсилы, чтобы еще больше выделить лицо и руки, более нужные для

психологической убедительности образа.

В этом произведении нет действия, но зримо показана жизнь духа, работа мысли. Ноги Христа изранены об острые камни, фигура согбенна, руки мучительно стиснуты, над склоненной головой не замечаемое им течет и течет время. А между тем изможденное лицо Христа передает не только страдание, но вопреки всему выражает невероятную силу воли и готовность сделать первый шаг на каменистом пути, ведущем к Голгофе.

Картина «Христос в пустыне» появилась на Второй выставке передвижников и сразу же вызвала бурные споры. Прогрессивные люди того времени встретили произведение И. Крамского восторженно. Например, писатель И. Гончаров отмечал, что «вся фигура как будто немного уменьшилась против натуральной величины, сжалась — не от голода, жажды и непогоды, а от внутренней, нечеловеческой работы над своей мыслью и волей в борьбе сил духа и плоти — и, наконец, в добытом и готовом одолении». Противники картины говорили, что Христос у И. Крамского совершенно лишен каких бы то ни было черт святости, возмущались нерусским типом лица Христа.

Во время рождения этого полотна и крестьянин Строганов, и один молодой охотник, и интеллигенты-разночинцы, да и сам И. Крамской отдали этому образу все самое лучшее, что роднило их с возвышенным образом Христа. Недаром зрители узнавали на картине типичные черты-разночинца, подмечали сходство и с самим художником: то же худое, угловатое, с резко обозначившимися скулами лицо, глубоко посаженные глаза, прекрасно вылепленный лоб, слегка растрепанная борода.

Как всякое великое творение, «Христос в пустыне» вызвал многие толки и самые разнообразные размышления. Передовая критика, как уже указывалось выше, увидела в картине тот перелом, который происходит в душе человека, решившего душу положить за «друзья своя». Однако еще русский критик В. В. Стасов отмечал, что «скорбная нота явственно звучит в общем психологическом строе произведения».

Советский искусствовед Г. Вагнер посвятил картине И. Крамского «Христос в пустыне» большое исследование. Отмечая достоинства других исследовательских работ на эту тему, он, однако, выделяет ту мысль, что почти ни в одном из них не затронуто то место Евангелия, где говорится о смысле искушения. А разве о чем другом можно

толковать, как не об искушении Христа? Разве только злободневная идея разночинной демократии побудила И. Крамского, молодого, глубоко верующего художника, выбрать эту трудную религиозно-философскую тему? И к чему тогда пустыня? Жертвенность можно было изобразить и в другой ситуации.

«Увлечший И. Крамского образ, — пишет Г. Вагнер, — это никакой не миф, не религиозная модернизация революционно-демократических идей эпохи разночинцев. Это внутреннее движение души необыкновенно чуткого художника, одаренного даром божественного озарения».

Много лет думал он о «своем» Христе, «молчал и страдал», договорился даже до сомнения, действительно ли он создал Христа? Не кощунство ли это? «Это не Христос, — писал художник, — то есть я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей».

Для И. Крамского, как исторического художника, выбор этой темы был вполне логичен, и в пустыне для него Христос искушался не тем, «чтобы превратить камни в хлебы», как предлагал ему дьявол. Для художника это искушение состояло в показе (или проверке?!), действительно ли Богочеловек-Христос есть то, кем он является. Этот вопрос-искушение относится не столько к дьяволу, сколько к самому Христу: кто он такой как Богочеловек, что должен (или может) или не должен (не может) делать?

«В основе картины, — утверждает Г. Вагнер, — лежит не надуманная идея выбора пути («Куда пойти — направо или налево?»), и еще менее — борьба божественности с дьяволом. Здесь мучительное усилие Христа осознать в себе единство Божественного и Человеческого».

БОГАТЫРИ

Виктор Васнецов



Произведения искусства, как и люди, имеют свою судьбу и свою биографию. Многие из них сначала принесли славу и известность своим создателям, а потом бесследно улетучились из памяти потомков. Творчество Виктора Михайловича Васнецова принадлежит к счастливым исключениям в искусстве, рожденные художником живописные образы входят в нашу жизнь с самого детства. С возрастом их могут сменять другие увлечения, появляются новые властители дум, но полотна В. Васнецова никогда не вытесняются полностью, наоборот — еще больше уплотняются в человеческой памяти.

В поисках возвышенных чувств художник обращается к русской седой старине — былинам и сказкам. Он с детства полюбил сказки и народную поэзию, знал и любил историю своей страны, ценил ее и

гордился ею. Неторопливые, протяжные сказания про крестьянского сына Илью Муромца, который «славен не родом, а подвигом», про Добрыню Никитича — «грамотой вострого, на речах разумного», про «бабьего пересмешника» Алешу Поповича и других русских богатырей навсегда пленили художника.

Былинная богатырская тема проходит через все творчество В.М. Васнецова, в минувшем прошлом он находит отклики на тревоги и чаяния окружающей его современной ему жизни. Полон глубокого смысла образ витязя, в раздумье остановившегося у трех дорог, светла и трогательна печаль васнецовской «Аленушки»...

Апофеозом русской богатырской славы являются «Богатыри», в которых В. Васнецов выразил свое возвышенно-романтическое и в то же время глубоко гражданское понимание идеала национальной красоты русского народа. Для своего произведения художник выбирает самых известных и любимых народом витязей.

...Летом 1880 года В.М. Васнецов жил в тихой и спокойной Ахтырке, неподалеку от Абрамцева. Казалось бы, XIX век сюда еще даже не шагнул, плавно и размеренно протекала здесь жизнь, и художник потянулся к старой своей задумке, замысленной еще лет десять назад. Невдалеке от дома, словно могучие часовые, стояли рядом друг с другом три раскидистых великана-дуба — краса и гордость дубовой рощи. Глубоко ушли они корнями в родную почву, и ничто — ни бури, ни годы — не властны были над их величественной статью. Сам художник впоследствии говорил, что именно абрамцевские дубы надоумили его, как писать богатырей.

Первоначальный замысел картины зародился у В. Васнецова, еще когда он был в Париже. Тогда своих богатырей он набросал в эскизе, сильно восхитившем В.Д. Polenova. В. Васнецов сразу же хотел подарить этот эскиз художнику, но В.Д. Polenov отказался. «Преподнесете, когда исполните картину, — сказал он, — а пока пусть он у Вас будет».

Долгое время другие крупные работы отвлекали В. Васнецова от «Богатырей», но они неотступно были перед ним, преследовали художника, он считал их своим творческим «долгом, обязательством перед народом, который меня вырастил, воспитал, вооружил умением».

И вот в 1881 году В. Васнецов возвращается к работе над «Богатырями» — к картине о доблестных рыцарях, защитниках угнетенных, а по сути — к рассказу о силе народа, его стойкости и героизме. Дать общий портрет самых прославленных, самых выдающихся русских богатырей, в которых народ по праву видел национальных героев, — задача была не из легких! Об этих героях во многих былинах рассказывается, согласно былинным описаниям и изобразил их В. Васнецов на своем полотне.

Всю ширь огромной стены в Третьяковской галерее занимают «Богатыри», и кажется, что нет уже самой стены, а есть только даль неоглядная, далекий горизонт, холмы, темнеющий вдалеке лес да грозно бегущие тучи, что гонит по небу крепчающий ветер. А еще крохотные елочки, до которых рукой подать... А на переднем плане этого огромного полотна — «Богатыри» на заставе, богатыри на защите родной земли. Как писал В. Васнецов в письме к профессору Академии художеств, «картина моя «Богатыри» — Добрыня, Илья и Алеша Попович на богатырском выезде примечают в поле, нет ли где врага, не обижают ли где кого!»

Илья Муромец по былинным сказаниям был главным из богатырей. Обращаясь к нему, киевский князь Владимир так и говорит:

**Уж те быть над всеми во поле богатырями,
Над всеми-то быть да атаманами,
Распорядителем быть те, Илья Муромец.**

Но, будучи главным над другими, Илья Муромец вместе с тем связан с ними узами братства, неразрывными узами боевого товарищества. Как поехал Илья исполнять поручение князя «во чисто поле»:

**Он наехал богатырей в белых шатрах:
Во-первых, нашел Добрынюшку Никитича,
Во-вторых, нашел Алешеньку Поповича.
Он ведь тут с ними скоро все знакомится;
Он побратался крестами золотыми тут,
Называет их крестовыми все брателками.**

Три побратима и изображены на картине В. Васнецова, их боевое товарищество и боевая верность друг другу. И не потому выделяется Илья Муромец среди других, что был сильнее их, и не только потому, что смерть «во чистом поле» (т.е. в бою) не была предназначена ему. Отличается он прямоотой душевной, волей стойкой, умом, заботу о бедных и сиротах берет на себя. У других богатырей имеются и другие интересы, например, Алеша Попович не прочь и во дворце послужить и красавицу соблазнить; Добрыня Никитич — молодой женой на пиру похвастать. А у Ильи-Муромца только одна-единственная заботушка — народу послужить! «За землю русскую да за стольный Киев-град» с врагами побиться, «за вдов, за сирот, за бедных людей».

Таким рисуют Илью Муромца русские былины, таким его понял и изобразил на своей картине В. Васнецов. Широко открытый прямой взор, простые, но чрезвычайно благородные черты лица, твердый лоб и крепко сомкнутый под большими усами рот говорят о его сильной воле.

У каждого из богатырей своя биография, свой нрав и характер. Добрыня Никитич — знатного происхождения, «сын богатого гостя рязанского и жены его Амелфы Тимофеевны». Он умеет обходительной, разумной речью избежать ссоры и добиться успеха. Алеша Попович — «сын соборного попа ростовского». Он победил Тугарина Змеевича и много раз отважно сражался с кочевниками.

Требовательный к себе, В. Васнецов несколько раз переделывал те места, которые почему-то не удовлетворяли его в картине. Казалось бы, уже давно найдены позы и движения коней, уже великолепно выписан пейзаж, а художник все искал и работал над лицами. Особенно много работал он над образом Добрыни Никитича. Несколько раз переписывал В. Васнецов Добрыню, используя и эскиз, сделанный с одного крестьянина, и портреты родственников. Лицо Добрыни стало собирательным типом Васнецовых — отца, деда и отчасти самого Виктора Михайловича. Для Алеши Поповича художнику позировал в Абрамцеве рано умерший, талантливый Андрей, младший сын Саввы Мамонтова. Для Ильи Муромца художник искал все новые и новые типажи, зарисовывая то Ивана Петрова, абрамцевского кузнеца, — степенного, красивого, со спокойными и внимательными глазами; а то ломового извозчика, которого встретил уже в Москве и упросил позировать. «Иду по набережной около Крымского моста, —

рассказывал потом В. Васнецов, — и вижу: стоит около полка здоровенный детина, точь-в-точь вылитый мой Илья».

Под стать богатырям и их кони. Традиционен для русской живописи подбор масти богатырских коней — белый, гнедой, вороной. Это излюбленные цветовые сочетания народных преданий и сказок, достаточно вспомнить хотя бы только «Сивку-бурку, вещего каурку». Вот, например, грузный и лохматый «Воронеюшко» Ильи Муромца — самый «былинный» конь, такой же мощный и упористый, как и его седок. Он стоит спокойно, только слегка потряхивает бубенчиками, круто выгнув шею и косясь налитым кровью глазом. Но сила у него могучая, поистине сказочная. Стоит только «Воронеюшке» тронуться с места — загудит земля под его тяжелыми копытами, из ноздрей пар и пламя запыхнут...

Общее настроение торжественной приподнятости придает картине и пейзаж, который, как признавал сам художник, «тяжело ему давался». На бескрайних просторах гуляет ветер и гонит по небу тяжелые грозовые тучи, пригибает к земле буйные травы, развеивает лошадиные гривы. За спинами богатырей тянется волнистая гряда холмов, под ногами богатырских коней колышется ковыль, а все вместе эти детали заставляют зрителя вспомнить строки «Слова о полку Игореве»: «О Русская земля! ты уже за холмом».

Вышли «Богатыри» посмотреть, «не обижают ли кого где» и этими словами былино многое сказано. Еще всматривается из-под руки, на которой висит палица «в 90 пудов», Илья Муромец. Щит у него на плече, огромное копье еще не взято наперевес, но уже зорко смотрит он вокруг. А Добрыня Никитич уже и меч из ножен вынул, и щит на грудь завел, и ногу в стремяна вздел. Вот-вот пустит он вскачь своего скакуна, которого (судя по сбруе) добыл в схватке с чужеземцем. А немного поодаль, справа от Ильи Муромца, с лукавой улыбкой на смуглом, чуть раскосом лице, стоит Алеша Попович. Чуть исподлобья смотрит он, и конь его, нагнув шею, пока еще пытается щипать траву. Но по глазам видно, что готовит каверзу врагам этот юный витязь, который, может быть, и не так силен, как его товарищи, зато он ловок, увертлив, «напуском смел». Не в смертельной схватке показал своих героев В. Васнецов, а на страже, но уже прославившимися своей волей к победе.

Много лет писал художник своих «Богатырей», но зрителю кажется, что в едином порыве вылилось из-под кисти художника это живописное сказание. Все в этом полотне продумано до деталей и убедительно настолько, что ничего в нем нельзя изменить. «Не обижают ли кого где!» — вот основа васнецовского замысла, ради которого он трудился целых 25 лет. И богатырская застава Виктора Михайловича Васнецова и поныне несет свою нелегкую службу.

ГОРОДОК ВИЛЬНЕВ-ЛА-ГАРЕНН

Альфред Сислей



Альфред Сислей, англичанин по происхождению, тем не менее относится к французской школе живописи. На парижской выставке 1874 года было представлено пять его пейзажей, и французы впервые узнали об этом художнике как об одном из самых характерных импрессионистов.

Сейчас мы хорошо знаем многочисленные картины А. Сислея, восхитительные по цвету и чувству, но до сих пор не очень много знаем о жизни и идеях художника. Из всех импрессионистов он казался наиболее уловимой фигурой, как живописец и поэт живописи при жизни А. Сислей не получил признания своих достоинств. Его «открыли» уже после смерти, и это «открытие» вызвало бурный восторг публики и оживленные дискуссии критиков. Произведения А.

Сислея были включены в список неоспоримых ценностей, которые, впрочем, и тогда мало кого заинтересовали, поскольку его творчество (как говорится) «не было актуальным». Он ничего не изобрел нового (в смысле художественного стиля), никогда, никого и ничему не учил, отсюда отчужденность А. Сислея от злободневных проблем современной художнику действительности и сдержанность даже в проявлении своих положительных качеств.

В 1872 году А. Сислей чаще всего работал в одном из пригородов Парижа, написал здесь три пейзажа, в числе которых и «Городок Вильнев-ла-Гаренн» — одно из лучших своих произведений. До недавнего времени картина «Городок Вильнев-ла-Гаренн» называлась «Деревней на берегу Сены», хотя изображен на ней именно этот городок, который в настоящее время стал пригородом Парижа. Своеобразие этой картины заключается в соединении приемов раннего импрессионизма с классической композиционной схемой, которая предполагает «кулисы» и затененный передний план. Художник отказывается от эффектных перспектив, заменяя их параллельным расположением элементов картины. Схема эта потом никогда столь последовательно, как в этой картине, не применялась А. Сислеем.

Темная оправа рождает не только ощущение глубины: благодаря ей более пленительным становится ласковый солнечный свет, которым залит противоположный берег. Да и вся картина кажется особенной искренней именно благодаря своей удивительной красоте.

Полотно это вызывает в воображении облик и самого А. Сислея, каким его видели тогда жители этих краев. Скромно одетый человек среднего роста часто располагался с этюдником на берегу реки. Высокий лоб, умные и грустные глаза, глядящие серьезно и внимательно, — таким А. Сислей предстает на портретах, сделанных его друзьями Ф. Базилом и О. Ренуаром. Он работал в тени деревьев, не замечая останавливавшихся за его спиной случайных прохожих. И не потому, что в творческом порыве торопился запечатлеть поразивший его пейзаж. Наоборот, художник сосредоточенно и спокойно сотни раз переносит на холст полюбившийся ему мотив. Например, в двух других пейзажах А. Сислей изображает мост через Сену, а два дома левой половины картины «Городок Вильнев-ла-Гаренн» изображены в правой части пейзажа «Мост в Вильнев-ла-Гаренн», который словно продолжает панораму, начинающуюся в эрмитажном полотне (*картина*

«Городок Вильнев-ла-Гаренн» находится в Эрмитаже). И столько любви вкладывает художник в каждый удар своей кисти, что эти его картины заставляют даже самих французов другими глазами вглядываться в привычный им пейзаж.

В «Городке», как уже говорилось выше, нет нарочитых художественных эффектов. Композиция ее построена предельно просто: река течет параллельно краю холста; за ней, тоже параллельно, протянулся противоположный берег, на котором в ряд выстроились двухэтажные домики. В просвете между ними просматривается тихая деревенская улочка. Такая точка зрения увлекает в глубину пейзажа именно потому, что все изображенное зритель видит через просвет, открывающийся между стволами деревьев первого плана. Когда мы смотрим на картину, у нас создается ощущение, будто художник ведет нас по любимым им самим местам.

Вот неподвижно застыла на реке лодка. Падающая от нее тень на поверхности воды кажется зеленой, хотя отражение неба окрашивает воду в голубой цвет. По склону берега, среди свежей зеленой травы избегают вверх желтые тропинки. Затененная густая листва деревьев, сквозь которую на траву падают лишь немногие теплые пятнышки солнечного света, обрамляет бледное небо. А среди одинаково светлых домиков вдруг весело вспыхивает на солнце красный торец дома. Недаром *«Городок Вильнев-ла-Гаренн»* А. Сислея относится к тем живописным произведениям, которые, по словам Огюста Ренуара (друга художника), «возбуждают желание прогуляться в глубину их».

МОКРЫЙ ЛУГ

Федор Васильев



Феномен «художественного происхождения» пейзажиста Федора Александровича Васильева всегда продолжал и продолжает удивлять всякого, кто так или иначе соприкасается с его творчеством. Искусствовед Л. И. Иовлева отмечает, что на горизонте русского искусства 1860-х годов он возник лет в восемнадцать, почти мальчиком-самоучкой. Но как-то неожиданно, почти внезапно вошел на равных в число ведущих художников того времени. На «равных» участвовал с ними на выставках, на «равных» побеждал в конкурсах и в два-три года достиг таких профессиональных успехов, на завоевание которых у других уходили годы, а порой и целая жизнь.

Веселый, остроумный, темпераментный юноша Ф. Васильев, каким он предстает со страниц воспоминаний И.Е. Репина и И. Крамского, был болен неизлечимой в то время болезнью — чахоткой. Он уехал в Крым и последние два года прожил в Ялте. На ялтинских улочках осыпался миндаль, распускались розы, «иудино дерево» одевалось в пышный густо-розовый наряд, цвели магнолии, крупные

кисти глициний свисали с гибких плетей ветвей. Но художником владела неодолимая тяга к родным краям, к неброской прелести русской природы. В Ялте Ф. Васильев долго еще изображал старые, знакомые и до боли сердечной дорогие ему северные мотивы. Среди альбомных рисунков, где он делал карандашные зарисовки новой для него крымской природы, есть зарисованные по воспоминаниям пейзажи средней полосы России.

В Крыму Ф. Васильевым была написана и картина «Мокрый луг», ставшая одним из шедевров русской пейзажной живописи. В ней он хотел выразить свои чувства, всю любовь свою — все, что бережет память сердца. На ней не будет ни могучих гор, ни кипарисов, ни пышных южных цветов, ни лазурного моря — всего лишь омытый дождем мокрый луг под огромным небом, несколько деревьев вдали да бегущие по влажной траве тени гонимых ветром туч.

...Уходит гроза, но небо еще кипит и бурлит. С грозной торопливостью несутся и сталкиваются косматые тучи, еще слышны раскаты грома — все в картине полно движения, все живет и дышит: и гнущиеся под порывами ветра деревья, и подернутая рябью вода, и небо... Даже особенно небо, проникнутое типично васильевским настроением, которое противопоставлено на полотне зловещим тучам, еще низвергающим потоки дождя на виднеющийся вдали лес. Небо в полотнах Ф. Васильева всегда играет значительную роль, а в «Мокром луге» оно является едва ли не главным средством выражения поэтической мысли художника. Сверкающий теплый просвет в облаках, отраженный в воде и поддержанный отсветами на земле, ведет борьбу с огромными темными и холодными тучами и бегущими по земле тенями.

Как бы в противоположность напряженной жизни неба вся остальная часть пейзажа предельно проста и линии рисунка ее мягче, спокойнее. Каждая деталь картины (а их на этом полотне много) — это вариация основной темы, но все детали так растворены в целом, что их познаешь только при очень внимательном рассмотрении.

С первого взгляда «Мокрый луг» располагает к себе зрителя простотой и привычностью мотива. В глубине широкой низины высятся два развесистых дерева. Далеко за ними, в сизой дымке леса, проступает полоска неба. Вдоль низины тянется обрывистый косогор, а впереди — почти в центре — блестит болотистая заводь с топкими

берегами. Вот, собственно, и все, что изображено на полотне Ф. Васильева. Но современники его видели в этой картине больше, чем даже обобщенный образ родной художнику северной природы.

Картина захватывает зрителя необычайной глубиной одухотворенного пейзажа, непосредственностью чувств и настроений, вложенных в нее. Природа у Ф. Васильева никогда не представляется «холодной, вечной и равнодушной». Он непрестанно искал в ней гармонию, чистоту, художник согрел и одухотворил ее глубоко поэтическим чувством, и именно в его картинах впервые прозвучала та интимно-лирическая, грустная и тоскующая тема, которая замерла с его смертью. Выраженные в «Мокром луге» настроения борьбы и сопротивления — с одной стороны, а с другой — грусть и меланхолия покоряют и невольно заставляют возвращаться к печальной биографии ее 22-летнего автора.

Композиция «Мокрого луга» проста и непринужденна, и в то же время трудно представить себе более продуманное и монументальное произведение. В картине легко различить композиционный центр, к которому сходятся основные линии пейзажа — очертания косогора, берега заводи, тропинки, границы света и тени на лугу, полоса леса. Зрительным центром, организующим всю картину, является темный силуэт двух могучих деревьев. Ф. Васильев сместил его вправо от геометрического центра, и именно поэтому картина не выглядит статичной.

Удивительно плавно и рельефно разворачивается в «Мокром луге» пространство. Небо с его кипением и бурлением, с его игрой света и с его космической бесконечностью изображено непревзойденным мастером и поэтом неба, каким и считался художник Ф. Васильев. И вместе с тем каждый кустик травы на переднем плане с ботанической точностью воспроизводит растительность средней полосы России.

«Мокрый луг» был представлен на конкурс Общества поощрения художников в Петербурге в 1872 году и получил вторую премию (первая была присуждена картине И. Шишкина «Сосновый бор»), В отношении к природе и к искусству у обоих художников было много общего. Оба они были детьми той земли, которую воспевали; оба были с ней тесно связаны, знали ее со всеми ее тайнами и потому умели видеть и так трепетно передавать ее красоту.

Когда глава передвижников И. Крамской увидел «Мокрый луг» Ф. Васильева, он был потрясен. И весенняя чистая зелень, и летучий свет, и неслышный ветерок, зарядивший воду в застающем русле реки, и невидные капли дождя на влажной листве деревьев — все говорило о художнике необыкновенном и чутком к «шуму и музыке природы»

БУРЛАКИ НА ВОЛГЕ

Илья Репин



Почти каждая картина Ильи Ефимовича Репина имеет свою увлекательную историю, потому что редко какая из них писалась за один год. Обычно между замыслом и окончательным его воплощением проходило три-четыре года, а иногда и больше. Смысл происходящего в картине выражался в определенной сцене, и потому общая композиция полотна ясно вырисовывалась уже в первых эскизах, а затем только уточнялась или незначительно изменялась. Так было и с «Бурлаками на Волге» — картиной, которую И. Е. Репин создал в 29 лет, будучи еще учеником Академии художеств. В то время он работал над академическими сюжетами — «Иов и его друзья» и «Воскрешение дочери Иaira», а к замыслу «Бурлаков» его привело, казалось бы, случайное событие.

В 1868 году И. Репин со своим товарищем по учебе К. Савицким отправился на этюды на Усть-Ижору. Как-то раз они увидели рядом с празднично разодетыми дамами и мужчинами, гуляющими по берегу, оборванную и почерневшую от солнца ватагу бурлаков, тянущих тяжелую барку. «О Боже, зачем они такие грязные, оборванные, — воскликнул художник. — У одного разорванная штанина по земле волочится и голое колено сверкает, у другого локти повылезли,

некоторые без шапок; а рубахи-то, рубахи. Истлевшие — не узнать розового ситца, висящего на них полосами, и не разобрать даже ни цвета, ни материи, из которой они сделаны. Вот лохмотья, влегшие в лямку груди, обтерлись докрасна, оголились и побурели от загара. Лица угрюмые, иногда только сверкнет тяжелый взгляд из-под пряди сбившихся висящих волос, лица потные блестят, и рубахи насквозь потемнели. Вот контраст с этим чистым, ароматным цветником господ».

Эта сцена так поразила И. Репина, что с того момента художник надолго увлекся темой «Бурлаков». То он набрасывал эскиз, где на берег поднимается вереница одних только бурлаков, то писал эскиз (до нас не дошедший, но виденный художником Ф. Васильевым), в котором целиком предстает виденная им картина.

Казалось бы, в теме, избранной И. Репиным случайно, не может быть ничего поэтического. Некоторые друзья художника утверждали, что бурлаки, впряженные в лямку, могут вызвать у зрителя только жалость и сочувствие, не более... Но художник сумел выразить в своей картине захватывающие зрителя глубокие чувства и мысли.

Чтобы картина была правдивой, в 1870 году И.Е. Репин поехал на Волгу, где мог ближе наблюдать жизнь народа, познакомиться с его трудом и бытом, увидеть красоту того русского характера, который потом и получил свое выражение в картине. Он хотел не просто посмотреть на бурлаков и порисовать их, но и пожить среди них, поближе узнать.

После поездки на Волгу И.Е. Репин отказался от прямолинейного и навязчивого обличительства, в котором могла проявиться рассудочная дидактика и сухая надуманность. Внимание его приковали прежде всего люди с трудной судьбой, во всем многообразии и богатстве своих характеров. Им посвятил он свою картину, их заставил говорить на своем полотне. На Волге «видел я и смешанные коллективные усилия людей и скотов обоего пола, тянувших все те же невероятные по своей длине бечевы; группы этих бурлаков рисовались силуэтами над высокими обрывами и составляли весьма унылый прибавок к весьма унылому пейзажу».

...Темное, предгрозовое небо, затянутое тяжелыми и хмурыми облаками... В разрыве между ними проглядывает клочок ясного неба и льются ослепительно яркие лучи заходящего солнца. Они

прокладывают светлую, искрящуюся дорогу по холодной свинцовой поверхности притихшей реки. На фоне этого светлого пятна, но погруженные во мрак нависающей над ними тучи выделяются темные силуэты людей — медленно, с огромным усилием взбирающихся на крутой склон холма. Они с трудом отрывают от земли ноги, вязнущие в сыром, зыбком песке, и с каждым шагом все больше и больше выбиваются из сил.

Такими изобразил И. Репин бурлаков в своем первом волжском эскизе, бегло, но очень эмоционально воссоздав в нем взволновавшую его картину. Этот карандашный эскиз и стал отправной точкой, с которой начались дальнейшие поиски художника.

И.Е. Репин не остановился на первом эскизе, хотя впоследствии часто обращался к нему и творчески его перерабатывал. В конце июня 1870 года он поселился в Ширяеве, где и провел все лето. Здесь он встретил одного из любимейших своих героев — Канина, здесь же написал много эскизов к своим «Бурлакам» и сделал много зарисовок. В Ширяеве художник окунулся в самую гущу бурлацкого быта. Теперь уже не мимолетные впечатления, а тесное общение с бурлацкой ватагой обогатило запас жизненных наблюдений И. Репина.

Каплю за каплей, черточку за черточкой выискивал, собирал, копил художник, чтобы потом сложился его замечательный Канин — «вершина бурлацкой эпопеи», как называл его сам И. Репин. «Что-то в нем было восточное, древнее, ~ говорил художник. — А вот глаза, глаза! Какая глубина взгляда, приподнятого к бровям, тоже стремящимся на лоб... А лоб — большой, умный, интеллигентный лоб; это не простак».

Канин — расстриженный священник, человек необычной судьбы — олицетворял на картине и в жизни лучшие черты народного характера: мудрость, философский склад ума, упорство и силушку могучую. Весь облик Канина, вплоть до тряпицы на голове и до закурчавившихся у шеи волос, вызывал у И. Репина восторг. «Типичнее этого настоящего бурлака ничего уже не может быть для моего сюжета», — писал он в автобиографической книге «Далекое — близкое». Вот Канин идет во главе бурлацкой артели рядом с громадным великаном и чернобородым «борцом» Илькой-моряком.

Есть среди бурлаков и еще один образ — деревенский паренек Ларька, который многое подчеркивает в духовной сути Канина. Да у

них и действительно есть много общего: это прежде всего пытливый, пронзительный ум, непокорность, душевная гордость и достоинство. Индивидуальные черты у них раскрываются как бы в противопоставлении: молодость, детская чистота, хрупкость Ларьки, его нетерпеливая юношеская порывистость, идущая от неопытности нетерпимость — и мужественность Канина, его накопленная годами житейская мудрость, выносливость, выдержка и стойкость во всех жизненных ситуациях.

Бурлацкая ватага собрана из людей с разными характерами и судьбами. Вот идет рядом с Ларькой выбивающийся из сил больной старик, вытирающий пот со лба. Несколько отстают последний, еле бредущий, бурлак. Бессильно повисли его руки, лицо опущено вниз, виден только круг его фуражки. А вот беспечно закуривает трубку другой, нисколько не думая о том, что сделанный им перерыв увеличивает нагрузку на других.

По берегу Волги, под палящими лучами солнца, тянут против течения реки тяжело груженную баржу 11 бурлаков. Медленно движутся они, усталые и измученные. Ноги их вязнут в глубоком песке, яркое солнце, весело обливая пустынные берега реки и выжигая растительность, немилосердно палит их головы, а они шаг за шагом идут вперед и тянут свою лямку. Бесконечно длинна Волга-матушка, бесконечен и тяжелый путь этой ватаги.

В одних образах бурлаков — покорность судьбе, в других — протест и озлобление, в третьих — невозмутимость или простодушие. И только в Канине, как в едином сплаве, слилось множество характерных черт, присущих каждому бурлаку в отдельности. Канин такой же, как все, рядом с Ильком-моряком он выглядит даже человеком среднего роста; его складная коренастая фигура как будто даже не отличается особой силой. Но одновременно он и значительней всех, будто известно ему больше, чем кому-либо из остальных — не только вся подноготная жизни, но и та лучшая доля, то безоблачное счастье, о котором они все грезят...

Картина «Бурлаки на Волге» первоначально была показана на выставке Общества поощрения художников в 1871 году, а затем (после второй поездки И.Е. Репина на Волгу) в окончательном, значительно измененном виде — на академической выставке в 1873 году. Репинские «Бурлаки» будили совесть, заставляли думать о судьбе народной. Ф.М.

Достоевский так выразил охватившие его чувства перед картиной: «Нельзя не полюбить их, этих беззащитных, нельзя уйти, не полюбив их. Нельзя не подумать, что должен, действительно, должен народу. Вся эта бурлацкая «партия» будет сниться потом во сне, через 15 лет вспомнится!»

Однако не у всех представителей русского общества произведение И.Е. Репина вызвало одинаково восторженное отношение. Многие ополчились против художника, а ректор Академии художеств профессор Бруни охарактеризовал картину «как величайшую профанацию искусства». На академической выставке она появилась только в последние дни перед ее закрытием. А потом полотно попало к великому князю Владимиру Александровичу, который купил «Бурлаков» задолго до окончания работы над ними. С тех пор картина оказалась малодоступной для обозрения широкой публики, которая могла видеть ее только на выставках.

В 1873 году «Бурлаков на Волге» послали в Вену на Всемирную выставку. Один из министров, не зная, что владельцем картины был великий князь, который способствовал появлению картины на венской выставке, негодовал на художника: «Ну, скажите, ради Бога, какая нелегкая дернула вас писать эту картину? Вы, должно быть, поляк?.. Ну, как не стыдно — русский! Да ведь этот допотопный способ транспортов мною уже сведен к нулю, и скоро о нем не будет и помину. А вы пишете картину, везете ее на Всемирную выставку в Вену и, я думаю, мечтаете найти какого-нибудь глупца-богача, который приобретет себе этих горилл, наших лапотников». Однако на картине И. Репина эти лапотники-бурлаки, несмотря на их изнуряющий труд, не вызывают у зрителя жалости, да они в ней и не нуждаются. Могучая, пока еще не обнаруженная сила живет в них, и, кажется, нет такой преграды, которая могла бы сдержать ее и встать у нее на пути.

ИВАН ГРОЗНЫЙ И СЫН ЕГО ИВАН

Илья Репин



Проблема героя всегда была важнейшей в русской исторической живописи. При этом слово «герой» имело двоякое значение: герой — положительный образ, воплощающий нравственные ценности, и герой, как главное действующее лицо произведения. Особенно привлекала художников личность Ивана Грозного. Кто только не писал царя Ивана, кто только не выискивал колоритных подробностей его бурной жизни! На этом сходились, начиная еще с середины 60-х годов прошлого века, и передвижники, и участники академических салонов. Известный искусствовед Н.М. Молева считает, что начало всему положила первая часть драматической трилогии А. К. Толстого. Она отмечает у него «попытку увидеть в легендарной личности смертного человека со всеми страстями и слабостями его. Отец, муж, вечный искатель

женской красоты и юности, неврастеник, не умеющий обрести душевного равновесия даже перед лицом государственных дел, — все казалось тогда откровением».

Картина Ильи Ефимовича Репина, которую мы чаще всего называем «Иван Грозный убивает своего сына», имеет другое название: «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Сюжетом для нее послужил подлинный исторический факт — убийство царем Иваном IV своего старшего сына Ивана. Об этом говорит и точная дата в названии картины.

Причина убийства Грозным царем своего сына долгое время оставалась невыясненной. Некоторые современники считали причиной царского гнева чисто семейную сцену; другие полагали, что между царем и царевичем возник спор по вопросу о помощи осажденному поляками Пскову. Возможно, что большую роль сыграла и провокация бояр, желавших поссорить Ивана Грозного с сыном.

В своей автобиографической повести «Далекое — близкое» И.Е. Репин вспоминает, что мысль о картине зародилась у него в связи с мартовскими событиями 1881 года (*имеется в виду взрыв народовольцем И. И. Гриневецким бомбы, осколками которой был убит царь Александр II*). В другой раз мысль написать картину «Иван Грозный и сын его Иван» пришла в голову художника, когда он возвращался с концерта Н.А. Римского-Корсакова. «Его музыкальная трилогия — любовь, власть и месть, — говорил потом художник, — так захватила меня, что мне неудержимо захотелось в живописи изобразить что-нибудь подобное по силе его музыки». Специалисты давно уже установили, что поразившее И. Репина произведение — это симфоническая сюита «Антар» Н.А. Римского-Корсакова, в основе которой лежит восточная сказка. А душу художника всколыхнула та часть «Антара», которую композитор назвал «Месть».

Не сразу, не вдруг родилась у художника конкретная композиция задуманного им полотна. Сначала были просто карандашные наброски, самый общий эскиз, в котором замысел был выражен еще неясно и нечетко. Скорее всего это были всего лишь «прикидки», правда, здесь на переднем плане были уже Иван Грозный и его сын. Но сначала были здесь и стольные бояре, вбежавшие на шум, была и женщина, застывшая на пороге какого-то дальнего покоя.

Сам И. Репин был недоволен этим наброском, и уже в следующем эскизе исчезли бояре и женщина, они ведь не нужны на картине. Конечно, в действительности были и крики Грозного царя, и испуганные придворные, и воздевшие руки мамки и няньки, и врач: «Рана глубока. Надежды нет, разве что на чудо». Так примерно описывали дальнейшие события современники, но это были именно «дальнейшие события». И художнику стало ясно, что на картине нужно изобразить только царя и его сына. Но как их изобразить? Как психологически наиболее верно передать глубину той трагедии, участниками которой оказались Иван Грозный и царевич Иван? Как выявить и чисто человеческую трагедию, и трагедию злоупотребления властью?

Великие произведения не создаются ценой малых усилий. Да разве и была такая картина, над которой бы И.Е. Репин не работал как каторжный, с утра до ночи — неделями, месяцами, годами? Так было и на этот раз. Задумав писать большое полотно, художник принялся изучать историческую обстановку.

Дворцовая палата воссоздана им по одной из комнат музея «Дом боярина XVII века», отброшенное царем кресло, зеркало и кафтан царевича написаны с натуры в Оружейной палате, царский посох — с жезла в Царскосельском дворце, а сундук художник нашел в Румянцевском музее. С исключительным живописным мастерством написаны ковер и кафтан царевича. Зритель как бы осязательно ощущает и пушистость ковра, и шелковистость халата.

В своей неистребимой требовательности по пять, десять раз переделывал И. Репин готовые уже фрагменты, безжалостно разрушал то, что еще накануне ему самому нравилось. «Писал — залпами, — вспоминал он впоследствии, — мучался, переживал, вновь и вновь исправлял уже написанное, упрятывал с болезненным разочарованием в своих силах, вновь извлекал и вновь шел в атаку». Так продолжалось три года.

Первые шаги на пути решения художественных образов И. Репин сделал с помощью своего единственного учителя — П. П. Чистякова. Художник бывал у профессора на даче в Царском Селе, и здесь Павел Петрович показал ему старика, ставшего прототипом царя на картине. Потом на этот образ наложились черты чернорабочего, встреченного случайно на Литовском рынке: этюд с него был написан прямо под

открытым небом. А для головы царя, уже во время работы над холстом, И. Репину позировали художник Г. Г. Мясоедов и композитор П. И. Бларамберг. Какие-то частности для лица царевича он взял с этюда, сделанного с художника Менка, но в основном в роли царевича выступал писатель В. Гаршин: «У него было лицо человека, обреченного погибнуть. Это было то, что нужно для моего царевича».

Художник боролся с картиной, как с тяжелым недугом. Впоследствии И.Е. Репин вспоминал: «Мне минутами становилось страшно. Я отворачивался от этой картины, прятал ее. На моих друзей она производила то же впечатление. Но что-то гнало меня к этой картине, и я опять работал над ней».

Действие картины Илья Репин переносит в полумрак палаты царского дворца в Александровской слободе, где и произошло роковое столкновение отца и сына. Он изобразил первый момент осознания Грозным только что совершенного поступка. Не исторический факт, а психологический момент занимают здесь художника. Недаром Игорь Грабарь отмечал, что «успех пришел к Репину именно потому, что он создал не историческую быль, а страшную современную быль о безвинно пролитой крови».

...Отброшено в сторону кресло, на котором вот только что сидел царь, всего какое-то мгновение назад, а потом в неистовом гневе швырнул в наследника окованный железом посох...

Иван Грозный у И. Репина страшен. Этот тиран, деспот, убийца, одной ногой уже стоящий в могиле, весь испачкан кровью... И не только кровью своего сына, но и кровью жителей Новгорода и Пскова, Твери и Полоцка, кровью безвестных смердов и всем ведомых «изменников». В своем неограниченном самовластии он давно освободил себя от всех нравственных законов, переступил их: он ни перед кем не ответчик, а человеческие жизни для него уже давно не представляли никакой цены. Но на этот раз царь Грозный убил своего сына и преемника, продолжателя всех своих начинаний. Отцовская любовь, ужас, горе, раскаяние, буря чувств, охвативших его после приступа безудержной ярости, — все эти сложнейшие переживания Ивана IV переданы И. Репиным с непревзойденной экспрессией.

Иван Грозный в черной монашеской одежде, которую он обычно носил, крепко прижимает к себе полулежащего на полу сына и тщетно пытается остановить кровь, густой струей текущую из раны и

уносящую жизнь невинно убиенного. Лицо царя Ивана бледно, широко раскрытые, вылезающие из орбит глаза почти безумны.

В противоположность Грозному, в котором все полно крайнего напряжения, царевич Иван изображен в бессильном угасании: лицо его бескровно, полупотухший глаз не видит ничего вокруг, тело обмякло и отяжелело. Лишь левая рука в последнем усилии опирается на ковер, да по мертвенно-бледной уже щеке катится горькая слеза. Светло-розовый кафтан царевича, виднеющиеся из-под него шаровары и зеленые узорчатые сафьяновые сапоги создают резкий контраст с черной одеждой отца.

В цветовом построении картины И. Репина преобладает интенсивный красный цвет. Он писал чистой красной краской, без всяких примесей, потому красный цвет и разработан у художника с чрезвычайным разнообразием оттенков. Алая кровь, текущая из раны на виске царевича; красные, похожие на кровь тени в складках его кафтана; темно-красная лужа крови на красном ковре — все это создает напряженность колорита, находящегося в гармонии с изображенной на картине трагедией. А синеватый полумрак палаты и проникающий в нее из небольшого окна холодный рассеянный свет еще больше усиливают драматическую напряженность изображенной сцены.

10 февраля в петербургском доме князя Юсупова на Невском проспекте открылась выставка, на которой и была представлена картина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Успех ее был просто ошеломляющий. «Как написано. Боже, как написано! — восторгался репинским полотном И. Крамской. — В самом деле, вообразите, — тьма крови, а вы о ней и не думаете, и она на вас не действует, потому что в картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе и его громкий крик, а в руках у него сын — сын, которого он убил!»

Но чуть ли не в первые же дни выставки начались разговоры о запрещении экспонирования картины, правда, административных мер И. Репину на этот раз удалось избежать. Зато они настигли его в Москве. В апреле 1885 года по представлению оберпрокурора Синода К. П. Победоносцева картина была снята с выставки. Купивший ее П. М. Третьяков получил предписание хранить ее в недоступном для посетителей месте. Правда, через три месяца, по ходатайству художника А. П. Боголюбова, близкого ко двору, запрет был снят. Но

«Ивану Грозному и сыну его Ивану» предстояло еще одно испытание, случившееся почти через 30 лет.

В январе 1913 года Третьяковскую галерею посетил иконописец из старообрядцев Абрам Балашов. Постояв недолго около суриковской «Боярыни Морозовой», он внезапно метнулся к картине И. Репина и с криком «Довольно крови!» нанес полотну три удара ножом, заранее припрятанным за голенищем сапога. Удары пришлись по лицам Ивана Грозного и царевича Ивана.

Восстановить живопись должен был сам И.Е. Репин, специально для этого приехавший из Куоккалы. Но со времени создания картины прошло уже почти три десятилетия, за это время изменились и художественная манера И. Репина, и трактовка им цвета. Художник ничего не стал восстанавливать, а заново написал голову царя в манере, свойственной ему к 1913 году. Кусок новой репинской живописи заплатой лег на старую картину. Через несколько часов Игорь Грабарь, возглавлявший Третьяковскую галерею, увидел на полотне свежие еще краски. Его решение по своей смелости было просто дерзким. И. Грабарь насухо стер положенные И. Репиным краски (художник к тому времени уже уехал) и «заправил», как выражаются специалисты, потерянные места акварелью, покрыв их потом лаком. Через несколько месяцев И.Е. Репин вновь оказался в Третьяковской галерее, долго стоял перед своей картиной, но так ничего и не заметил.

БУЛЬВАР КАПУЦИНОК В ПАРИЖЕ

Клод Моне



В апреле 1874 года Париж впервые встретился с импрессионистами. Тогда семеро малоизвестных художников, чьи

картины отвергались официальным художественным Салоном, устроили в центре французской столицы собственную выставку. Очень разные, они были объединены общей идеей — искать свою правду в искусстве, невзирая ни на какие трудности. За плечами у них были долгие годы упорного труда и борьбы в одиночку, годы лишений и невзгод. Многие из них были настолько бедны, что часто нуждались в обыкновенном куске хлеба. Они не имели даже денег, чтобы снять помещение для своей выставки. На помощь пришел фотограф Надар — один из немногих их парижских друзей, он предоставил им для экспозиции свою мастерскую.

На этом вернисаже было выставлено более ста пятидесяти работ, но только 42 из них принадлежали тем, кого впоследствии называли импрессионистами. Сейчас их имена знает весь мир. Это были Клод Моне, Огюст Ренуар, Камилл Писсарро, Эдгар Дега, Альфред Сислей, Поль Сезанн, Берта Моризо.

За два года до выставки Клод Моне написал картину Гаврского порта, который он видел из окон гостиницы, где он тогда жил, написал будто единым дыханием. Лес корабельных мачт, стусеванные контуры портовых кранов, зыбкий туман, чернеющие лодки... Поднявшийся над горизонтом багровый шар солнца висит в молочной дымке и отбрасывает на воду алые отсветы. Чтобы сохранить свежесть впечатления, художнику надо было работать очень быстро — смелой рукой и без колебаний. Свою картину Клод Моне назвал «Впечатление», а Эдмон Ренуар (брат художника Огюста Ренуара) добавил еще два слова «Восход солнца». Таким оно и осталось. Эта картина дала название целому художественному направлению в живописи, возникшему во Франции во второй половине XIX века, — импрессионизму (от французского слова «impression» — впечатление). Представители этого направления стремились наиболее естественно и непринужденно запечатлеть на своих полотнах реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные ощущения, самое первое впечатление. Оттого на их картинах такое колдовское мерцание красок, дивно серебрящееся небо. Публика же ходила на эту выставку лишь для того, чтобы посмеяться. «Чрезвычайно комическая выставка!», «Сумасбродство!», «Страшная мазня!» — такими выражениями пестрели статьи в газетах и журналах.

Вся история французского импрессионизма — от его зарождения до расцвета и постепенного угасания — укладывается в долгую творческую биографию Клода Моне. Рыцарская преданность этому художественному направлению, верность именно импрессионистическому восприятию мира ставят художника особняком даже среди его собратьев.

Одно из лучших импрессионистических произведений Клода Моне — знаменитый «Бульвар Капуцинок в Париже», написанный им в 1873 году. Художник пишет два известных парижских вида из окон ателье фотографа Надара, расположенного на бульваре Капуцинок (один находится в Москве в Пушкинском музее изобразительных искусств, другой — в Художественном музее Канзас-Сити). Вновь К. Моне избирает высокую точку зрения: сверху, из окна (или с балкона, вместе с теми персонажами, которых он изобразил справа), зритель видит уходящую по диагонали, по направлению к парижской Опере, перспективу бульвара, поток экипажей и пестрой толпы в неразличимом мелькании лиц. Фигурки прохожих едва намечены белыми мазками, фасады домов на противоположной стороне бульвара наполовину скрыты ветвями платанов.

Клод Моне передает в этом произведении мгновенное, чисто зрительское впечатление от едва заметно вибрирующего воздуха, от уходящих в глубь улицы людей и уезжающих экипажей. Он разрушает представление о плоскости холста, создавая иллюзию пространства и наполняя его светом, воздухом и движением. Человеческий глаз устремляется в бесконечность, и нет предельной точки, где бы он мог остановиться. Высокая точка зрения позволяет художнику отказаться от первого плана, и он передает сияющее солнечное освещение в контрасте с голубовато-лиловой тенью от домов, лежащей на уличной мостовой.



В московском варианте свет делит композицию по диагонали, противопоставляет одну часть бульвара, залитого солнцем, другому — находящемуся в тени. Солнечную сторону Клод Моне дает оранжевой, золотисто теплой, теневую — фиолетовой, но единая свето-воздушная дымка придает всему пейзажу тональную гармонию, а контуры домов и деревьев вырисовываются в воздухе, пронизанном солнечными лучами.

Скользкое боковое освещение «дематериализует» архитектуру, придает ей невещественность. В красочном мареве тонут архитектурные детали домов, тают контуры экипажей, растворяются ветки деревьев, а глубина пространства теряется в движении светящегося воздуха. Все это заполняет картину таким образом, что глаз зрителя теряет грань между вертикальной плоскостью стен домов и горизонтальной мостовой; между близкими освещенными стенами зданий и дальним голубым сумраком, скрывающим продолжение улицы. Намеченные быстрыми штрихами фигурки прохожих теперь сливаются в общий поток толпы.

Полотно из Канзас-Сити имеет совершенно иной (вертикальный) формат и обладает иным настроением. Зритель видит тот же «Бульвар Капуцинок в Париже», тот же самый пейзаж, но уже в хмурый день, когда белесоватый, мутный свет отражается на влажной мостовой. На фоне блеклого, молочно-голубого цвета резче выступают пятна черного, розового, темно-зеленого цветов.

Искусствовед К.Г. Богемская отмечает: «Когда говорят, что импрессионисты умели запечатлевать момент безостановочного движения жизни, то подтверждением этому может быть названа именно картина «Бульвар Капуцинок в Париже» (московский вариант). В других произведениях Клода Моне, при всей их непосредственной сиюминутности, куда меньше стремления вырвать «кадр», чем это ощущается при созерцании данного полотна. Однако показанная на Первой выставке импрессионистов именно эта картина стала одной из тех, которые вызвали больше всего насмешек и нападок публики. Сам же Клод Моне еще в 1880 году говорил: «Я импрессионист и намерен всегда им оставаться». Эти же слова он мог повторить и на закате своей жизни.

МОСКОВСКИЙ ДВОРИК

Василий Поленов



Василий Дмитриевич Поленов принадлежал к тем редким натурам, которые, подобно магниту, объединяют вокруг себя всех, сплавляют людей не силой и волей, а мягкостью и доброжелательством. Он был высокого роста, красивый, деятельный, спокойно рассудительный, вокруг него всегда царила дружелюбная атмосфера.

В 1872 году от Академии художества В.Д. Поленов получил пенсионерскую заграничную командировку на шесть лет. Он путешествовал по Европе, в Германии основательно изучал произведения немецких художников, особенное впечатление (которое

он сравнил с «опьянением опиумом») произвели на него романтические полотна А. Бёклина с их «одухотворением» пейзажа и возрождением культа античности. Затем В.Д. Поленов переехал в Италию, изучил музеи Рима, Флоренции, Неаполя и Венеции, копировал некоторые произведения мастеров Возрождения, в то же время и сам писал с натуры. Колорит его заграничных произведений хоть и был богат и разнообразен, но все же в это время на его картины еще не пролился живой, вибрирующий свет «открытого воздуха», уже ставший завоеванием импрессионистов.

После возвращения в Россию В.Д. Поленов поселился в Москве. С окончанием заграничного пенсионерства художник получил большую творческую свободу, и, конечно же, это отразилось на его живописи. Отличительным качеством новых работ В.Д. Поленова стало появление в них света и воздуха, которые так поразили критиков и ценителей искусства в его «Бабушкином саде», «Лете» и, конечно же, в «Московском дворике». Именно В.Д. Поленову суждено было стать на русской почве «мастером интимного пейзажа».

Этюд к картине «Московский дворик» художник писал из окон своей московской квартиры (на углу Малого Толстовского и Трубниковского переулков). Этой картиной В.Д. Поленов дебютировал на Выставке художников-передвижников в 1878 году. Посылая ее в Петербург, он писал И.Н. Крамскому: «К сожалению, я не имел времени сделать более значительной вещи, а мне хотелось выступить на передвижной выставке с чем-нибудь порядочным. Надеюсь в будущем заработать потерянное для искусства время. Картинка моя изображает дворик в Москве в начале лета». Однако именно эта «картинка» принесла В.Д. Поленову известность и славу. Подобно саврасовским «Грачам», «Московский дворик» говорил зрителю о чем-то близком и родном, что с детства живет в сознании каждого человека.

На картине воспроизведен типичный уголок старой Москвы — с ее особнячками, церквями, заросшими зеленой травой дворами, с ее почти провинциальным укладом жизни. По воспоминаниям самого В.Д. Поленова, это было утро ясного солнечного дня в начале лета. Легко скользят по небу облака, все выше поднимается солнце, нагревая своим теплом землю, зажигая нестерпимым блеском купола церквей, укорачивая густые тени...

Дворик постепенно оживает. Вот торопливо направляется к колодцу женщина с ведром, деловито роются в земле у сарая куры, затеяли возню в зеленой траве ребятишки. Пригревшись на солнце, мирно ожидает своего хозяина запряженная в телегу лошадь, в любой момент готовая тронуться... Девочка в белой кофте и длинной юбке стоит и внимательно рассматривает цветок, который держит в руках. Неподалеку горько плачет сидящая на земле маленькая девчушка, но на нее никто не обращает внимания... Эта будничная суэта не нарушает безмятежной ясности и тишины, разлитых во всем пейзаже.

Как писала искусствовед Т. В. Юрова, В.Д. Поленов вложил в полотно всю силу своей любви к людям и к жизни, именно эта любовь делает поэтическими самые обычные прозаические вещи. В картине В.Д. Поленова все дышит поэзией правды: и белоголовые ребятишки, и корявые березы с вьющимися над ними галками, и пушистый ковер молодой травы, и даже покосившиеся хозяйственные пристройки. Рядом с этими покосившимися сараями, колодцем и заборами сверкают белизной нарядные особнячки, стройные храмы, легко взлетают вверх кружевные колокольни, блестят в лучах солнца купола церквей... И над всем этим царит бездонное небо.

Для своей картины В.Д. Поленов выбирал раннее летнее утро, оттого в ней нет ни зноя, ни яркого ослепительного солнца. Художник чувствовал, что жаркое солнце не вяжется с его скромным пейзажем, с его умиротворенным и ясным настроением, царящим в природе.

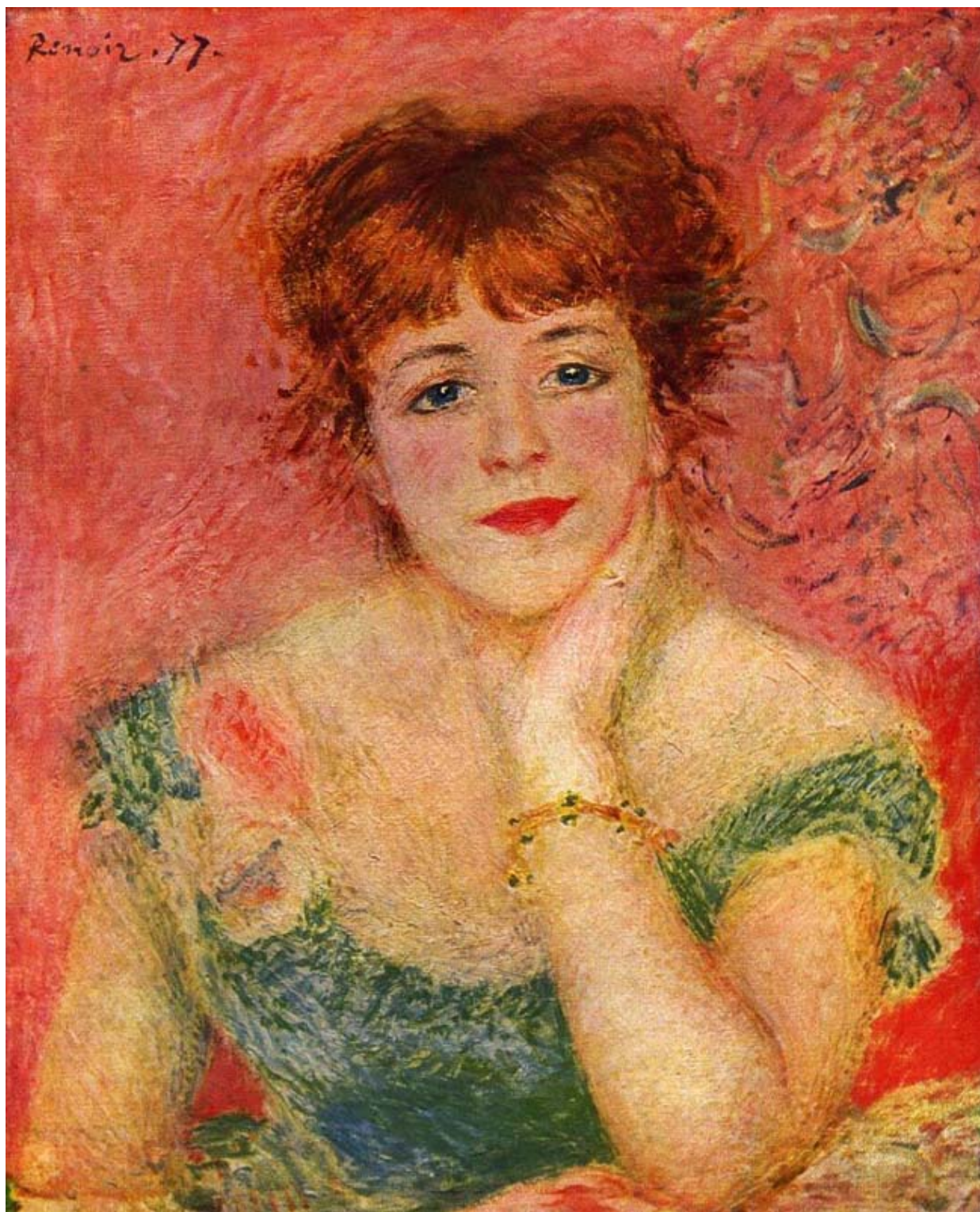
На первый взгляд, композиция «Московского дворика» кажется несколько хаотической. Но хорошее знание перспективы позволило В.Д. Поленову именно так построить свое произведение. Силуэт сарая между белыми церковью и колокольней, освещенными солнцем, и домом определяет центр. Слева — приглушенные тона зеленого сада, справа пространство замыкает затененный угол сарайчика. Сверху и снизу пространство картины замыкают темнеющая зелень травы у нижнего края и темное в зените небо. Вьющиеся среди травы тропинки, домики и деревья вдали за сараем уводят глаз зрителя в глубину перспективы. Чистый воздух струится вокруг белой с горящими куполами церкви, и этим несколько лишает ее четких очертаний, но все остальные формы написаны художником совершенно ясно.

Весенняя зелень травы передана В.Д. Поленовым со всевозможными оттенками, хотя издали может показаться, что ее

поверхность окрашена одним тоном. Чувствуется, что художник любит цвет, но он словно сознательно ограничивает себя 3—4 самыми необходимыми красками, чтобы добиться общей гармонии и передать воздушную атмосферу, окутывающую все деревья, фигуры и строения, крыши всех домов, например, светло-голубые, слегка зеленоватые. В каждом отдельном случае очень верно выбран тон. Это позволило В.Д. Поленову плавно перейти от зелени травы и деревьев к голубизне небес.

«Московский дворик» В.Д. Поленова — одна из любимейших картин всякого русского человека. Не случайно этот пейзаж был дорогим воспоминанием о далекой России для И. С. Тургенева, доживавшего свои дни в Париже.

**ПОРТРЕТ АКТРИСЫ ЖАННЫ
САМАРИ
Огюст Ренуар**



В декабре 1919 года в небольшом доме, расположенном на склоне горы Колеж, умирал французский художник Огюст Ренуар. Его скованное параличом и подагрой тело уже не способно было удерживать жизнь, жестокий ревматизм превратил его руки в нечто

подобное крючьям или птичьим лапам. Но и в последнем проблеске сознания, в своих последних желаниях этот человек оставался верен себе. Он попросил карандаш, чтобы набросать вазу, потому что, всю жизнь создавая прекрасное, хотел создавать его и в свои последние минуты.

Человечность искусства Огюста Ренуара осталась запечатленной в солнечных красках, в соблазнительном обаянии юных парижанок, в веселом многоцветий монмартрского карнавала, шумных пикниках и танцах, в жемчужной теплоте обнаженного женского тела. Создавая свой идеал женской красоты, О. Ренуар искал его черты не в утонченных дамах из аристократического общества, он предпочитал им горничных, модисток и кухарок. Для него современник (а точнее, современница) всегда были увлекательной сферой художественного впечатления, но в этих, казалось бы, мимолетных впечатлениях он увидел праздник быстротекущей жизни и сияющую радость ее счастливых мгновений.

О. Ренуара причисляют к импрессионистам, но импрессионистический период начинается у него приблизительно с 1875 года, когда он писал сцены из жизни парижских предместий, ресторанов и общественных балов. И хотя художник в разработке света и красок решал те же задачи, что К. Моне и Э. Мане, он очень отличается от этих идеологов импрессионизма. О. Ренуар писал танцующих модисток и завтракающих лодочников вовсе не для того, чтобы «изображать современную жизнь», как декларировала литература того времени. О. Ренуар писал то, что ему было близко, не испытывая никакой склонности к историческим и мифологическим сюжетам. Он был современен без провозглашения какой-либо программы. Точно так же, как он делал тени голубыми, а кожу на солнце золотисто-розовой (находя, что именно таким путем можно верно передать впечатление), он привнес вкусовое начало, которое часто изменяло саму действительность, уничтожая то, что ему казалось неподходящим. Сам О. Ренуар никогда не причислял себя к импрессионистам и решительно отвергал основной принцип К. Моне о необходимости точной передачи натуры.

Художник не писал действительность, какая она есть на самом деле, а черпал из нее только то, что было ему нужно. Сам он говорил: «У природы не научишься искусству. С природой каждый обращается

как хочет и неизбежно приходит к самому себе. Я делаю то же». Поэтому силой волшебной кисти О. Ренуара грошовой платя девушки из предместья и грубые куртки клерков на его картинах превращались в поистине феерические костюмы.

Ранним портретам О. Ренуара было присуще одно общее качество - художник не изолировал свою модель от окружающего мира. Напротив, через ощущение среды, ее гармонического равновесия и физической материальности художник видел человека, который для него является частицей солнечного восприятия мира.

На Третьей выставке импрессионистов О. Ренуар показал 22 свои работы, среди которых был и его шедевр 1870-х годов — этюд к большому портрету французской актрисы Жанны Самари.

С известной французской артисткой театра «Комеди Франсез» художник познакомился в 1876 году в доме писателя Альфонса Доде. О. Ренуар признавался, что едва ли видел актрису на сцене. Но он написал ее портрет, и вряд ли найдется в мировой живописи много портретов, где бы так естественно сочетались мысль и чувство, румянец жизни и обаяние человеческого разума. А этюд к портрету был создан в те счастливые минуты, когда вдохновленный моделью художник, не ограниченный необходимостью угождать вкусам заказчика, работал в полном согласии с собой. Он любил рисовать детей и женщин, в них острее чувствовал цветение красоты и молодости жизни.

На картине Жанна Самари изображена в естественной позе, обращенной к зрителю, однако в ее внутреннем состоянии есть и некоторая отрешенность: женственно-прекрасная и обаятельная, она — здесь, перед нами, и в то же время словно чуть-чуть отдалена от нас.

Самый сильный цветовой акцент в картине — розовый фон — определяет общее состояние всего портрета. Это скорее общая среда, из которой постепенно возникают очертания фигуры. Белый холст, просвечивая; через тонкий красочный слой, придает розовому цвету особую светоносность и подвижность. На розовом фоне горят золотистые волосы Жанны Самари, подвижные мазки кисти художника намечают ее плечи; уплотняясь, они отчетливо лепят форму руки с золотым браслетом, которой актриса слегка подпирает голову. И, наконец, последний акцент — четко прорисованные глаза и губы Жанны Самари. Они будто рождаются из розового цвета, который становится частью ее существа. Образ как бы рождается на глазах

зрителя, переходит от общего состояния, определяемого розовой средой фона, к частному, конкретному — к красоте руки и женственности мягкого взгляда... В результате этого наше восприятие картины приобретает оттенок некой интимной непосредственности .

Огюст Ренуар написал несколько эскизов к портрету этой актрисы, а сам портрет (в полный рост) создан в 1878 году. Он послал его на Салон 1879 года и сам потом восхищался чудом, что это произведение сохранилось. Посыльный, который должен был просто перенести эту картину, увидел, что она не покрыта лаком. Опост Ренуар не покрыл портрет лаком, потому что краски были еще совсем свежие, а посыльный подумал, что художник сделал это из экономии. Он решил облагодетельствовать художника и остатками лака от другой картины покрыл «Портрет Жанны Самари». В какие-то полдня О. Ренуару пришлось переписать всю вещь.

В нем (так же, как и в этюдах) художник создал полный жизни и тепла, грациозный и обаятельный облик Жанны Самари. Уже с самых первых своих работ О. Ренуар отказался от рабской привязанности к рисунку, никогда не делал строго замкнутого контура, чтобы потом заполнить его краской. Он всегда рисовал только кистью, выделяя форму в процессе работы, как скульптор. Поэтому известный художественный критик Моклэр так писал о портрете Жанны Самари: «Там, где ученик Академии написал бы корректное платье, пригодное служить моделью для портнихи, Ренуар создает поэму из шелковистых мелочей, воспринятых чутким и пылким глазом художника и гармонирующих с самим образом привлекательной белокурой актрисы».

Среди знаменитых художников мира встречаются имена, упоминание которых сразу вызывает душевную радость. «Есть художники, — пишет М. Лебединский, — которых многие знают, их творчеству посвящены монографии, книги, научные статьи. А есть художники, которых просто любят. О них тоже пишут, но предпочитают издавать репродукции их произведений, чтобы без сложных комментариев и специальных пояснений читатели и зрители сами могли любоваться их работами». К числу таких художников принадлежит и «живописец радости» — Огюст Ренуар.

ЛУННАЯ НОЧЬ НА ДНЕПРЕ

Архип Куинджи



Имя Архипа Ивановича Куинджи сделалось известным сразу же, как только публика увидела его картины «После дождя» и «Березовая роща». Но на Восьмой выставке художников-передвижников произведения А. И. Куинджи отсутствовали, и это было сразу же замечено зрителями. П.М. Третьяков писал И. Крамскому из Москвы, что по этому поводу горюют даже те немногие, кто раньше не очень тепло относился к произведениям художника.

Летом и осенью 1880 года, во время разрыва с передвижниками, А.И. Куинджи работал над новой картиной. По российской столице разнеслись слухи о феерической красоте «Лунной ночи на Днепре». На два часа по воскресеньям художник открывал желающим двери своей

мастерской, и петербургская публика начала осаждать ее задолго до завершения произведения.

Эта картина обрела поистине легендарную славу. В мастерскую А.И. Куинджи приходили И. С. Тургенев и Я. Полонский, И. Крамской и П. Чистяков, Д.И. Менделев, к картине приценивался известный издатель и коллекционер К.Т. Солдатенков. Прямо из мастерской, еще до выставки, «Лунная ночь на Днепре» за огромные деньги была куплена великим князем Константином Константиновичем.

А потом картина была выставлена на Большой Морской улице в Петербурге, в зале Общества поощрения художников. Выступление художника с персональной выставкой, да еще состоящей всего из одной небольшой картины, было событием необычным. Причем картина эта трактовала не какой-нибудь необычный исторический сюжет, а была весьма скромным по размеру пейзажем. Но А. И. Куинджи умел побеждать. Успех превзошел все ожидания и превратился в настоящую сенсацию. Длинные очереди выстаивались на Большой Морской улице, и люди часами ждали, чтобы увидеть это необыкновенное произведение. Чтобы избежать давки, публику пускали в зал группами.

А. И. Куинджи всегда очень внимательно относился к экспонированию своих картин, размещал их так, чтобы они были хорошо освещены, чтобы им не мешали соседние полотна. В этот раз «Лунная ночь на Днепре» висела на стене одна. Зная, что эффект лунного сияния в полной мере проявится при искусственном освещении, художник велел задрапировать окна в зале и осветить картину сфокусированным на ней лучом электрического света. Посетители входили в полутемный зал и, замороженные, останавливались перед холодным сиянием лунного света.

Перед зрителями раскрывалось широкое, уходящее вдаль пространство; равнина, пересеченная зеленоватой лентой тихой реки, почти сливается у горизонта с темным небом, покрытым рядами легких облаков. В вышине они чуть разошлись, и в образовавшееся окно глянула луна, осветив Днепр, хатки и паутину тропинок на ближнем берегу. И все в природе притихло, замороженное чудесным сиянием неба и днепровских вод.

Сверкающий серебристо-зеленоватый диск луны залил своим таинственным фосфоресцирующим светом погруженную в ночной покой землю. Он был так силен, что некоторые из зрителей пытались

заглянуть за картину, чтобы найти там фонарь или лампу. Но лампы не оказывалось, а луна продолжала излучать свой завораживающий, таинственный свет. Гладким зеркалом отражают этот свет воды Днепра, из бархатистой синевы ночи белеют стены украинских хат. Это величественное зрелище до сих пор погружает зрителей в раздумья о вечности и непреходящей красоте мира. Так до А. И. Куинджи пел о природе только великий Н.В. Гоголь. Число искренних почитателей таланта А. И. Куинджи росло, редкий человек мог остаться равнодушным перед этой картиной, казавшейся колдовством.

Небесную сферу А. И. Куинджи изображает величественной и вечной, поражая зрителей мощью Вселенной, ее необъятностью и торжественностью. Многочисленные атрибуты пейзажа — стелющиеся по кособокому хатки, кустистые деревья, корявые стебли татарника — поглощены тьмой, цвет их растворен бурным тоном.

Яркий серебристый свет луны оттенен глубиной синего цвета. Своим фосфоресцированием он превращает традиционный мотив с луной в настолько редкостный, многозначительный, притягательный и таинственный, что преобразуется в поэтически-взволнованный восторг. Высказывались даже предположения о каких-то необычных красках и даже о странных художественных приемах, которые якобы использовал художник. Слухи о тайне художественного метода А. И. Куинджи, о секрете его красок ходили еще при жизни художника, некоторые пытались уличить его в фокусах, даже в связи с нечистой силой. Может быть, это происходило потому, что А. И. Куинджи сосредоточил свои усилия на иллюзорной передаче реального эффекта освещения, на поисках такой композиции картины, которая позволила бы максимально убедительно выразить ощущение широкой пространственности. И с этими задачами он справился блестяще. Кроме того, художник побеждал всех в различении малейших изменений цветовых и световых соотношений (например, даже при опытах с особым прибором, которые производились Д. И. Менделеевым и др.).

Создавая это полотно, А. И. Куинджи применил сложный живописный прием. Например, теплый красноватый тон земли он противопоставил холодно-серебристым оттенкам и тем самым углубил пространство, а мелкие темные мазки в освещенных местах создали ощущение вибрирующего света.

На выставку восторженными статьями откликнулись все газеты и журналы, репродукции «Лунной ночи на Днепре» тысячами экземпляров разошлись по всей России. Поэт Я. Полонский, друг А. И. Куинджи, писал тогда: «Положительно я не помню, чтобы перед какой-нибудь картиной так долго застаивались... Что это такое? Картина или действительность? В золотой раме или в открытое окно видели мы этот месяц, эти облака, эту темную даль, эти «дрожащие огни печальных деревень» и эти переливы света, это серебристое отражение месяца в струях Днепра, огибающего даль, эту поэтическую, тихую, величественную ночь?» Поэт К. Фофанов написал стихотворение «Ночь на Днепре», которое потом было положено на музыку.

Публику приводила в восторг иллюзия натурального лунного света, и люди, по словам И.Е. Репина, в «молитвенной тишине» стоявшие перед полотном А. И. Куинджи, уходили из зала со слезами на глазах: «Так действовали поэтические чары художника на избранных верующих, и те жили в такие минуты лучшими чувствами души и наслаждались райским блаженством искусства живописи».

Великий князь Константин Константинович, купивший картину, не захотел расстаться с полотном, даже отправляясь в кругосветное путешествие. И. С. Тургенев, находившийся в это время в Париже (в январе 1881 года), пришел в ужас от этой мысли, о чем возмущенно писал писателю Д. В. Григоровичу: «Нет никакого сомнения, что картина... вернется совершенно погубленной, благодаря соленым испарениям воздуха и пр.». Он даже посетил великого князя в Париже, пока его фрегат стоял в порту Шербурга, и уговаривал того прислать картину на короткое время в Париж. И.С. Тургенев надеялся, что ему удастся уговорить его оставить картину на выставке в галерее Зеделмейера, но уговорить князя не удалось.

Влажный, пропитанный солью морской воздух, конечно, отрицательно повлиял на состав красок, и пейзаж стал темнеть. Но лунная рябь на реке и сияние самой луны переданы гениальным А. И. Куинджи с такой силой, что, глядя на картину даже сейчас, зрители немедленно подпадают под власть вечного и Божественного.

УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ

Василий Суриков



Весна 1881 года была запоздалой. В феврале пригревало солнышко, а в марте снова грянули холода. Но Василий Иванович Суриков ходил в приподнятом настроении. Штука ли! Кончил картину, которую писал несколько лет... Картину, выстраданную сердцем, продуманную до мелочей... Он даже плохо спал по ночам, вскрикивал во сне, мучаясь видениями казни. Сам он потом говорил: «Я, когда «Стрельцов» писал, ужаснейшие сны видел: каждую ночь во сне казни видел. Кровью кругом пахнет. Боялся я ночей. Проснешься и обрадуешься. Посмотришь на картину: Слава Богу, никакого ужаса в ней нет... У меня в картине крови не изображено, и казнь еще не начиналась... Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь».

В марте должна была открыться в Петербурге выставка передвижников, и это была первая картина В. Сурикова, которая появилась на ней. Художника В. Сурикова всегда увлекали грандиозные сюжеты, в которых воплощался бы дух эпохи, которые давали бы

простор воображению и в то же время предоставляли бы простор для широких художественных обобщений. И еще его все гда интересовали народные судьбы на широких перекрестках истории.

Заслуженно прославленный как величайший художник, Василий Иванович Суриков в области исторической живописи не имеет себе равных среди русских художников. Более того, во всем мире трудно назвать другого живописца, который бы так глубоко проник в прошлое своего народа и так волнующе воссоздал его в живых художественных образах. Иногда он отступал от «буквы» исторического источника, если это нужно было для выражения его замысла. Так, например, секретарь австрийского посольства в России Иоганн Георг Корб в своем «Дневнике путешествия в Московию» описывал казнь стрельцов (когда Петр I в 1697 году отправился за границу, недовольные его новшествами стрельцы подняли бунт. Возвратившись, царь Петр приказал допрашивать их под страшными пытками. Потом последовали беспощадные казни, после которых стрелецкое войско мало-помалу было уничтожено), которая происходила в октябре 1698 года в селе Преображенском. В. Суриков переносит действие своей картины «Утро стрелецкой казни» на Красную площадь не только потому, что ему нужна была конкретная обстановка, а в селе Преображенском она не сохранилась. Событие у Лобного места на фоне древнего собора Василия Блаженного и стен Кремля, по его замыслу, приобретало большую историческую убедительность.

По собственному признанию В. Сурикова, первоначальный замысел «Стрельцов» возник из впечатлений от сибирской жизни. Особый, своеобразный уклад ее, живучесть старозаветных традиций, семейные предания, самобытные, сильные люди — все это обогатило художника такой сокровищницей ярких впечатлений, из которой он потом черпал всю жизнь. Сам художник вспоминал потом: «Мощные люди были. Сильные духом. Размах во всем широкий. А нравы жестокие были. Казни и телесные наказания на площадях публично происходили».

История создания картины «Утро стрелецкой казни» начинается с того момента, когда проездом в Петербург (в 1869 году) В. Суриков на один день остановился в Москве. Здесь он впервые увидел Красную площадь, Кремль, древние соборы. И потом через все годы учения в Академии художеств пронес он этот заветный замысел, чтобы в 1878

году приступить к его воплощению. Именно в этом году был сделан карандашный набросок, на котором рукою самого В. Сурикова сделана надпись: «Первый набросок «Стрельцов» в 1878 году». Фигуры здесь едва намечены, еще условны, однако на нем уже были сделаны те главные опорные точки, на которых держится композиция картины в ее окончательном виде. Композиция расчленяется на две части: слева — стрельцы, справа — Петр и его приближенные, а над всем этим возвышаются купола храма Василия Блаженного.

Художник черпал вдохновение не только в действительности. Он очень подробно изучал исторические источники, с особенным вниманием он читал упоминавшуюся уже книгу И. Г. Корба, от которого не ускользнули многие характерные детали. Так, например, один из приговоренных стрельцов, подойдя к плахе, сказал царю Петру, стоявшему поблизости: «Посторонись-ка, государь. Это я должен здесь лечь».

И. Корб рассказывает и о стрелецких женах и матерях, громко причитающих и бегущих за осужденными к месту казни. Он упоминает и о зажженных свечах, которые держали в руках идущие на смерть, «чтобы не умереть без света и креста». Он приводит и такой примечательный факт: из ста пятидесяти приговоренных стрельцов только трое повинились и просили царя о помиловании (*помилование им было дано*). Остальные шли на смерть нераскаявшись и умирали со спокойным мужеством.

Однако столь выразительное и яркое повествование И. Г. Корба послужило Василию Сурикову лишь канвой для воплощения задуманного им замысла. Обращался он с ним вольно, часто отступал даже от фактической стороны. Так, в действительности на Красной площади не казнили через повешение (как это изображено на картине В. Сурикова), на Красной площади стрельцам рубили головы, и было это уже в феврале 1699 года. У И. Корба в его «Дневнике» имеются описания обеих казней, но художник объединил их в один сюжет, изменил и по-своему осмыслил многие подробности. А самое главное — он сместил акцент с самой казни на последние минуты перед казнью. В. Суриков сознательно отказался от зрелища бойни, того грубого эффекта, который мог бы заслонить истинной смысл этой трагедии.

Правда, однажды В. Суриков попробовал написать казнь. Это было после того, как приехавший к нему И.Е. Репин сказал: «Что это у вас ни одного казненного нет? Вы бы вот здесь на виселице, на правом плане, повесили бы». — «Как он уехал, — вспоминал потом художник, — мне и захотелось попробовать. Я знал, что нельзя, но хотелось знать, что получилось бы. Я и пририсовал мелом фигуру повешенного. А тут как раз нянька в комнату вошла, — как увидела, так без чувств и грохнулась. Еще в тот день Павел Михайлович Третьяков заехал: «Что вы, картину испортить хотите?». Так В. Суриков решительно отказался от того, чтобы «пугать» зрителя.

...В тусклом свете серенького утра темнеет силуэт храма Василия Блаженного. Справа — кремлевские стены, около которых, охраняемая солдатами, идет дорога к виднеющимся невдалеке виселицам. Петр Великий — верхом на коне, неумолимый и твердый в своем решении. Но его фигура отодвинута В. Суриковым в глубину картины, а весь передний план ее занимает народная толпа, стеснившаяся возле Лобного места и телег со связанными стрельцами.

Где только было возможно, художник стремился найти для своей картины живые прообразы героев. При этом его, конечно, волновало не только внешнее сходство живой модели с действующим лицом картины, но и внутреннее. Одна из главных фигур произведения — страстный, неукротимый рыжебородый стрелец, который через всю картину устремляет яростный взгляд на Петра. Найти для него натурщика помог И. Репин, который потом вспоминал: «Поразившись сходством намеченного им одного стрельца, сидящего в телеге с зажженной свечой в руке, я уговорил Сурикова поехать со мною на Ваганьковское кладбище, где один могильщик был чудо-тип. Суриков не разочаровался: Кузьма долго позировал ему, и Суриков при имени «Кузьма» даже впоследствии всегда с чувством загорался от серых глаз, коршуничьего носа и откинутого лба».

На картине этот рыжебородый стрелец как бы концентрирует на себе возмущение и непокорность всей массы, которые у других проявляются более сдержанно и скрыто. Он стоит на пороге смерти, но сила жизни неукротимо горит в нем и в эти последние минуты. Он не обращает внимания на свою плачущую жену, он весь поглощен молчаливым вызовом, который бросает царю Петру. Крепко зажата, как нож, свеча в его руке бросает красноватые отблески на смуглое

лицо с огромными горящими глазами, хищным носом и широко вырезанными ноздрями. За ним в молчаливой скорби заломила руки и склонила голову жена его. На первом плане — мать стрельца: слезы высохли на ее глазах, только страдальчески надломлены брови. Его ноги в колодках, руки связаны у локтей, но зритель сразу видит, что он не покорен. Неукротимая ярость и гнев пылают в лице рыжебородого, он как будто забыл о близкой смерти и хоть сейчас снова готов броситься в схватку.

**Он идет молодец, не оступает,
Что быстро на весь люд озирается,
Что и тут царю не покоряется...
Отца-матери не слушает,
Над молодой женой не сжалится,
О детях своих не болезнует.**

Крепко держит свечу и чернобородый стрелец. В его смуглом лице ясно читается уверенность в правоте своего дела. В ожидании смерти он не замечает рыданий жены, побледневшей от слез: его гневный взгляд исподлобья тоже брошен вправо.

Величая торжественность последних минут перед смертью видна и в посеревшем от пыток лице седого стрельца. В беспредельном отчаянии припала к нему дочь, на русую растрепавшуюся голову которой тяжело легла узловатая рука старика.

Напряженному накалу страстей в левой части картины противопоставлены спокойствие и равнодушие в правой ее части. Центральное место здесь занимает Петр I, лицо которого обращено к рыжебородому стрельцу. Левой рукой он сжимает конские поводья — так же властно и гневно, как стрелец свою свечу. Царь Петр неумолим и грозен, сурово и гневно смотрит он на стрельцов. Хотя даже на лицах некоторых иностранных послов видно сострадание. Задумчиво смотрит на казнь иностранец в черном кафтане (предположительно, австрийский посол Христофер Гвириент де Валь). Спокойно величав боярин в длинной шубе с собольей опушкой. Его нисколько не волнуют ни яркие пятна рубашек смертников, ни сами трагические события, происходящие на площади...

Василий Иванович Суриков был историческим живописцем по самой сущности своего таланта. История для него была чем-то родным, близким и лично пережитым. В своих картинах он не судит и не выносит приговор, а как бы зовет зрителя пережить события прошлого, подумать о судьбах человеческих и судьбах народных. «Вот как бывает сурова и подчас жестока действительность, — говорит нам художник, — смотрите же и рассудите сами, кто здесь виноват, кто прав».

БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА

Василий Суриков



История создания этой картины наиболее богата материалами, которые рассказывают о таинствах художественной работы Василия Сурикова. Сохранились почти все этапы ее композиционных поисков, зафиксированные в различных эскизах — от самых первых набросков до акварелей, подчас покрытых сеткой графления (то есть рассчитанных на перенос на полотно).

Наиболее ранний из эскизов к «Боярыне Морозовой» относится к 1881 году. Замысел картины еще окончательно не созрел, однако В. Суриков уже представлял всю сцену довольно конкретно. Момент, избранный им для картины, не менялся: толпа народа и сани с неистовой боярыней во время ее проезда по московским улицам — «позор следования боярыни Федосьи Прокопьевны Морозовой для допроса в Кремль за приверженность к расколу в царствование Алексея Михайловича» (так говорится в примечании к Каталогу Третьяковской галереи).

Что знал В. Суриков в те годы о боярыне Морозовой? Общую канву ее печальной истории, которую слышал еще в детстве в Сибири? То, что было написано о ней в романе Д.Л. Мордовцева «Великий

раскол»? Возможно, еще читал статью Н.С. Тихонравова в «Русском вестнике» за 1865 год и книгу И.Е. Забелина «Домашний быт русских цариц». Но ни в одной из этих книг, ни в одной из статей и слова не было о толпе народа, провожавшего боярыню Морозову, о ее черном полумонашеском-полуарестантском одеянии, о черной доске у нее на груди.

Семнадцатилетняя Федосья Соковнина, дочь одного из приближенных царя, была выдана замуж за пожилого боярина Г. И. Морозова. Начитанная, своевольная, энергичная, она еще при муже открыто исполняла старые церковные обряды, отличаясь непримиримостью к новой «казенной» церкви.

Эта церковь была узаконена в 1654 году, когда собравшийся в Москве церковный собор принял реформу обрядности, подготовленную патриархом Никоном. Конечно, смысл проводимых реформ был значительно глубже, чем просто новые правила начертания имени Иисуса Христа или предписание креститься тремя перстами вместо двух. Новые обряды вызвали протест среди значительной части духовенства, прежде всего низшего духовенства, которое увидело в них иноземное влияние, угрозу чистоте истинной православной веры. Вскоре чисто церковные распри приобрели довольно большое влияние в народе. В одном из документов тех лет говорится: «Огонь ярости на начальников, на обиды, налоги, притеснение и неправосудие больше и больше умножался, и гнев и свирепство воспалялись».

Самая боярыня Ф.П. Морозова тесно связала свою судьбу с ревнителями старой веры, поддерживала неистового протопопа Аввакума — главного врага никониан, а по возвращении последнего из ссылки в 1662 году поселила его у себя. К этому времени она овдовела и осталась единственной распорядительницей огромных богатств мужа. Ее дом все больше стал походить на прибежище для старообрядцев, фактически же он стал своего рода раскольничьим монастырем. Сама Федосья Прокопьевна в 1668 году тайно приняла монашеский постриг и все яростнее проповедовала старую веру.

Вскоре последовали события, которые и стали прологом к эпизоду, избранному В. Суриковым сюжетом для своей картины. Осенью 1671 года гнев Тишайшего царя Алексея обрушился на непокорную боярыню. Вначале ее, правда, пробовали «усоветить», но на все уговоры подчиниться царской воле и принять новые церковные уставы

она отвечала отказом. Вдобавок оказалось, что она и сестру свою, княгиню Урусову, тоже склонила к старой вере.

Их заковали в «железа конские» и посадили под караул. Через два дня, сняв с женщин оковы, их повезли на допрос в Чудов монастырь. Но митрополит Павел ничего не смог добиться ни от Ф.П. Морозовой, ни от сестры ее. Они наотрез отказались причаститься по новым служебникам, твердо стояли на двуперстии и объявили, что признают только старопечатные книги. Не один раз возили женщин на допрос, а когда их подвергли пытке, Ф.П. Морозова на дыбе кричала: «Вот что для меня велико и поистине дивно: если сподоблюсь сожжения огнем в срубе на Болоте (*на Болотной площади в Москве тогда казнили «врагов отечества»*), это мне преславно, ибо этой чести никогда еще не испытала». Но их не казнили. Царь Алексей Михайлович побоялся слишком громкой огласки и решил избавиться от непокорных женщин без шума. По его повелению обе сестры были лишены прав состояния и заточены в монастырское подземелье в Боровском. Там они и умерли от голода и холода.

Яркий и сильный характер боярыни Ф.П. Морозовой был в духе Василия Сурикова. Его увлек образ пламенной русской женщины, ее душевная несокрушимость и воля. Если до весны 1881 года художник только обдумывал сюжет, то теперь именно Ф.П. Морозова завладела всеми его помыслами. У В. Сурикова была единственная цель — показать свою героиню не затерянной в толпе, а с предельной художественной убедительностью выделить сильные черты ее характера. Надо было найти единственную композицию, которая могла бы выразить обуревавшие В. Сурикова мысли, могла бы печальную судьбу боярыни Ф.П. Морозовой превратить в рассказ о народной трагедии.

Его не особенно интересовали церковно-догматическая сторона раскола и драматические распри боярыни с никонианцами. Не в одиноком трагическом раздумье, не в муках душевной борьбы хотел художник показать ее, а с народом и на народе. Василий Суриков хорошо понимал, что история не делается без народа и даже самая выдающаяся историческая личность беспомощна вне народа. Там, где нет народа, нет и героя. И трагедия Ф.П. Морозовой (как ее видел В. Суриков) это не столько трагедия одной, пусть и такой незаурядной по

силе характера женщины. Это трагедия времени, трагедия всего народа.

Три года писал В. Суриков свою картину. Эскиз следовал за эскизом, в поисках натуры художник был неутомим. Где только ни побывал он за это время, выискивая наиболее характерные персонажи, в гуще самой жизни черпая будущих героев своей картины. Два холста с уже сделанными набросками он забраковал, и лишь третий, изготовленный по специальному его заказу (прямоугольник, положенный на большое ребро) удовлетворил мастера.

Чтобы собрать нужный материал, найти наиболее характерные типы людей, которые могли бы послужить натурой для персонажей картины, Василий Суриков поселился в Мытищах. Здесь по Ярославскому шоссе «столетиями шли целый год, особенно летом, непрерывные вереницы богомольцев, направлявшиеся в Троице-Сергееву лавру. В. Суриков писал, захлебываясь, всех странников, проходивших мимо его избы, интересных ему по типу».

Постепенно были найдены персонажи картины. Вот странник-богомалец — типичная фигура Древней Руси, сохранившаяся почти без изменений на протяжении столетий. Такие странники из года в год меряли шагами необъятные просторы России. Странствующие богомольцы были и проповедниками, и носителями новостей для народа, своим пешим паломничеством они связывали отдаленные уголки страны, бывали очевидцами и народных бунтов, и казней, и покаяний. Сталкиваясь с различными сторонами русской жизни, соприкасаясь с различными слоями населения, исходив вдоль и поперек российские просторы, они накапливали в себе богатый материал для размышлений и рассказов. Таким был странник и на картине В. Сурикова.

По всему видно, что пришел он издалека: его сильная, коренастая фигура перепоясана широким ремнем, стянутые на груди веревки поддерживают большую котомку, в руках у него высокий посох с затейливой ручкой — неотъемлемый спутник его странствий. Этот бродячий философ полон глубокого сочувствия к закованной в цепь боярыне Ф.П. Морозовой. За его широким поясом висит такая же старообрядческая «лестовка» (кожаные четки), как и та, что свисает с руки боярыни. Он с состраданием смотрит на нее и в то же время погружен в себя, как бы следуя за своей скорбной мыслью. Из всей

многоликой толпы он более других выражает раздумье по поводу происходящего события, столь важного в трагической судьбе раскола.

А юродивого, этого народного прорицателя, художник нашел на одном из московских рынков. Он был в восторге от этого пьяницы, торговавшего огурцами. Этого забуддыгу и озорника, которых в народе называют «бесшабашной головой», В. Суриков приводит к себе домой, растирает ему босые ноги водкой и торопится запечатлеть его на снегу, наблюдая розовую и лиловую игру пятен. «Если бы я писал ад, — говорил впоследствии художник, — то и сам бы в огне сидел и в огне позировать заставлял».

Не успел художник справиться с юродивым, как уже понадобилась новая натура. И он смешно и трогательно гонится за старушкой-богомолкой, невольно пугая ее, и с беспредельной жадностью хватается брошенной ею посох, чтобы тотчас же «вставить» его в руки странника, который уже написан на картине.

Потом благоговейно склонилась в поклоне красивая девушка в синей шубке и золотистом платке; вскоре были написаны монашенка и девушка со скрещенными на груди руками; и стрельцы с бердышами, и мальчик в дубленом полушубке; и ощеривший беззубый рот, торжествующе хохочущий поп в шубе и высокой шапке; и тайные староверы.

Для картины был нужен глубокий снег, по которому боярыню Ф.П. Морозову должны были везти в розвальнях. Розвальни оставляют в рыхлом снегу борозды следов, но на раскате получается совсем особый след, и В. Суриков с нетерпением ждет снегопада. А потом выбегает на улицу и долго идет за первым попавшимся обозом. С тех пор он часто ходил за розвальнями, где бы они ему ни встретились, заворачивал их к себе на двор, заставлял проехать по снегу и тут же садился писать колею, как драгоценность, охраняя ее от случайных прохожих.

Уже были написаны главки церквей, и сама улица, и дома, и снег, а В. Суриков все продолжал искать главное — образ самой боярыни. Сам он потом рассказывал своему биографу и писателю Волошину: «...я на картине сначала толпу писал, а ее после. И как ни напишу ее лицо — толпа бьет. Очень трудно было лицо ее найти. Ведь сколько времени я его искал. Все оно в толпе терялось». Художник писал боярыню и со своей сибирской тетки Авдотьи Васильевны, и со своей жены... А

потом как-то увидел он начетчицу с Урала, и с нее написал этюд. «И как вставил в картину — она всех победила».

Смертельно бледное, изможденное, с горящими глазами, трепещущими ноздрями и нервными губами, лицо боярыни полно такой страстной убежденности, воли и огня, что от него трудно оторваться. В худощавой фигуре Ф.П. Морозовой, в тонких длинных пальцах ее рук, в том, как она сидит, судорожно вцепившись одной рукой в сани, а другая рука взметнулась в двуперстном знамении — переданы В. Суриковым ее страстная жизнь и горестная судьба.

Почему часами можно стоять перед этой картиной, все время открывая в ней что-то для себя новое, разглядывая и переживая, удивляясь и восхищаясь ее глубокой психологической достоверностью и любуясь чудесной игрой красок? Может быть, потому, что над русской душой имеет непобедимую власть мученичество? Она склоняется перед ним, и именно в «обаятельной силе чужих мук» (по тонкому замечанию писателя В. Никольского) одна из причин притягательности «Боярыни Морозовой», перед которой до сих пор склоняется суриковская толпа. И мы...

ДЕВОЧКА С ПЕРСИКАМИ

Валентин Серов



Начальное художественное образование Валентин Серов получил под руководством И.Е. Репина. Он учился у него так, как когда-то

учились художники Возрождения, работая рядом с мастером — часто над одной моделью. И.Е. Репин передал юному ученику свое жизнелюбие и страсть к живописи, и они упали на благодатную почву.

Потом в жизни Валентина Серова была Академия художеств с чистяковской системой преподавания, сочетавшей лучшие традиции академической школы и новое, реалистическое восприятие и изображение натуры. А завершилось все знакомством с классическим искусством в европейских музеях, которые В. Серов посещал еще ребенком, живя с матерью в Париже и Мюнхене. В 1885—1887 годы он осматривал их уже взрослым человеком, профессионально понимающим живопись. Восхищенный и очарованный Венецией, Валентин Серов все же писал в одном из писем невесте: «В нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное».

Таким «отрадным» произведением искусства, произведением молодого счастья и светлого восприятия мира и является «Портрет В.С. Мамонтовой». Молодой художник написал его летом 1887 года в Абрамцеве, в имении известного мецената Саввы Ивановича Мамонтова, куда заглянул после Италии. Валентин Серов жил в Абрамцеве, как у себя дома, он был почти членом мамонтовской семьи. Его знали и любили здесь с самых ранних юношеских лет, он жил здесь веселой и привольной жизнью. Так и в этот раз быстро уехать отсюда ему не удалось, хотя он и стремился навестить своих родных.

Художник жадно вглядывался в знакомые пейзажи. Частенько он удирал один, с утра, даже не позавтракав. Он шел — и вдруг надолго останавливался при виде солнечного луча, упавшего на цветок, при виде тени, опустившейся на траву из облака. Он приглядывался к тому, каким делается воздух в непогоду, как меняются его свойства, когда он пронизан светом, как меняется его затемнение и какие оттенки у лежащих рядом теней... Художником постепенно и всецело овладевала одна мысль: «Написать так, как я вижу, забыв обо всем, чему учили. И, конечно, писать в первую очередь портрет, а не пейзаж».

Но взрослым было некогда позировать. Мальчики Мамонтовы тоже выросли, стали молодыми людьми — непоседливыми, говорливыми. Их сидеть не заставишь... Не раз попадалась на глаза В. Серову и подросшая Верочка Мамонтова, которую он знал с рождения. Она тоже превратилась в веселого, самостоятельного человечка, очаровательного

своей юной свежестью. Она по-прежнему любила пошалить, задирала своего друга-художника, любила с ним прокатиться верхом или на лодке, и В. Серов не раз заговаривал о ее портрете. Уж очень была красочной эта милая девочка-подросток: яркие губы, темные волосы, темные, как спелая смородина, глаза с синеватыми белками. А кожа нежная, чуть-чуть еще пушистая по-детски, и сейчас, под летним загаром, совсем персиковая... И В. Серов, которого в Абрамцеве все называли Антоном, стал уговаривать Верочку: «Ну, посиди, сделай милость. . Я такой портрет напишу, сама себя не узнаешь. Красавицей будешь!» А она, мило и лукаво капризная, отвечала: «Ты же замучишь меня... Скучно сидеть, лето...»

Здесь, в Абрамцеве, В. Серов и написал один из самых молодых портретов в русской живописи. Не только потому, что на ней изображена 12-летняя девочка и что молодым был писавший ее художник. Главное заключалось в том, что детское счастье Верочки Мамонтовой и ее безоблачность совпали со счастьем самого художника. Писал он ежедневно, около трех месяцев, но его «муки творчества» зрителю незаметны, так и кажется, что картина создана в едином порыве счастливого вдохновения.

Нет, наверное, сейчас человека, который бы не знал этого живописного произведения. Портрет В. Мамонтовой стал чем-то гораздо большим, чем просто этюд с натуры, недаром за ним прочно закрепилось название «Девочка с персиками». Это была именно картина, а не портрет, так как полотно это переросло всякие представления о портрете.

«Все помнят, — пишет искусствовед В. Смирнова-Ракитина, — угол большой комнаты, залитой серебристым дневным светом: за столом сидит смуглая, черноволосая девочка в розовой кофточке с черным в белую горошину бантом. В руках у девочки персик, такой же смугло-розовый, как ее лицо. На ослепительно белой скатерти лежат вянущие листья клена, персики и серебряный нож. За окном светлый-светлый летний день, в стекла тянутся ветки деревьев, а солнце, пробравшись сквозь их листву, освещает тихую комнату, и девочку, и старинную мебель красного дерева...»

Портрет Верочки Мамонтовой чарует зрителя своей необыкновенной жизненностью и идеальностью художественного образа. Эта работа молодого художника поразила сразу многих

современников свежестью светлого, сияющего колорита, тонкой передачей света и воздуха. Савва Иванович Мамонтов и все приезжавшие в Абрамцево только ахали перед картиной. Покрякивал и Константин Коровин, до глубины души пронзило его красочное мастерство Валентина Серова.

Все в этой картине естественно и непринужденно, каждая деталь связана одна с другой, а все вместе они создают цельное произведение. Прелесть девичьего лица, поэзия жизненного образа, светонасыщенная красочная живопись — все в этом произведении казалось новым. Недаром для наиболее проницательных критиков стало ясно, что в лице 22-летнего художника русская живопись приобрела мастера европейского масштаба.

В этой небольшой по размерам картине, сохранившей всю прелесть и свежесть этюда, органически соединились две тенденции, две силы, образовавшие единую форму живописного видения. Каждая деталь в «Девочке с персиками» на своем месте, написаны все стулья зимней столовой, подсвечники на окне, даже фигурка игрушечного солдатики в глубине комнаты, на стене — фарфоровая тарелка, за окном сад в дни позднего лета. Ничего нельзя убрать или сдвинуть без того, чтобы не нарушить внутреннего равновесия всего полотна.

Все кажется таким простым и естественным, но сколько в этой простоте глубины и цельности! Как во всех этих, будто бы «случайностях», сквозит неповторимая радость жизни! С предельной выразительностью В. Серов передал свет, льющийся серебристым потоком из окна и наполняющий комнату. Свет этот сияет на стене и на фарфоровой тарелке, бликами отражается на спинках стульев, мягко ложится на скатерть, скользит по лицу и рукам девочки. А белый цвет скатерти, белый цвет стены, белый цвет тарелки вдруг оказываются совершенно различными, и также по-разному падают на них тени, зеленый отблеск листвы и розоватые рельефы кофточки.

Девочка сидит за столом и ничем не занята, словно действительно на миг присела, машинально взяла в руки персик и держит его, глядя на вас просто и откровенно. Но покой этот только минутный, и через него проглядывает страсть к резвому движению. Даже бант, как бабочка, кажется готов вот-вот улететь. И как бабочка выглядит сама девочка: вспорхнула в дом на миг, с солнцем и теплым ветром, присела на краешек стула, озарив комнату улыбкой, и сейчас же улетит обратно —

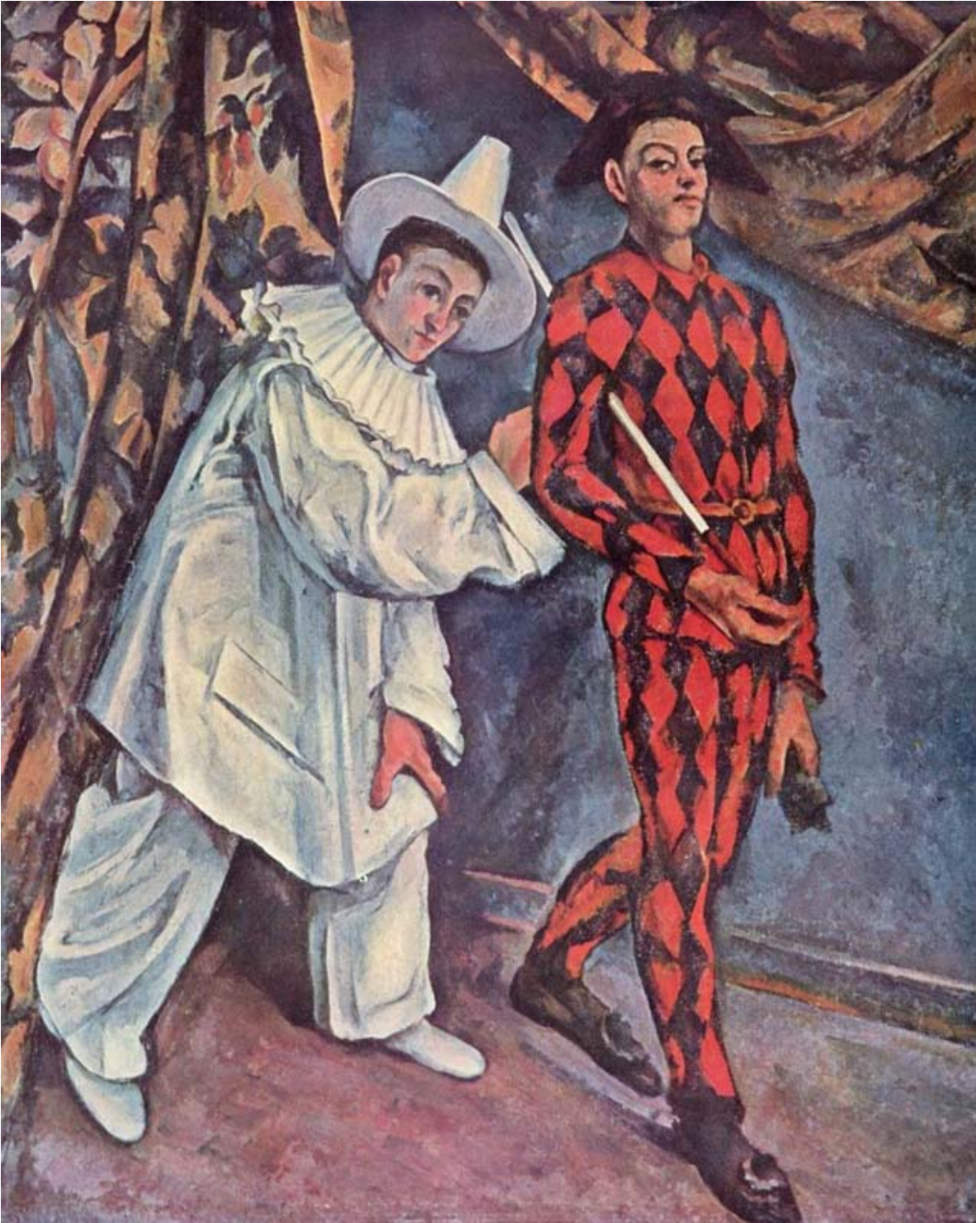
на улицу, где вовсю сияет летний день. Да и в самой комнате кажется все так и хочет нарушить тишину и успокоенность. «Побежал» в глубину стол, увлекая за собой взгляд зрителя. Льются звонкие лучи солнца, принося с собой аромат сада, открыта дверь в соседнее помещение...

Вот, казалось бы, и все, что изобразил на своей картине Валентин Серов. А вместе с тем это целый роман о людях, которым принадлежит дом, сад, все эти вещи; это история девочки, рассказ о ее характере, о ее переживаниях — чистых, ясных и юных. Внутренний мир героини интересовал художника не сложными противоречиями, не глубокими психологическими нюансами, а именно своей естественной простотой и целомудрием. В ее мягком, но умном и энергичном личике В. Серов предугадал прозрение в будущее. Может быть, сам того не сознавая, художник рассказал в этом полотне все, что он знал о Мамонтовых, показал все, что любил в них — в их семье и в их доме.

Картина «Девочка с персиками» долгое время находилась в Абрамцеве, в той же комнате, где и была написана. А потом ее передали в Третьяковскую галерею, в Абрамцеве же в настоящее время висит копия этого произведения.

MARDI GRAS

Поль Сезанн



Мир этого художника такой огромный, богатый и суровый, с такими художественными вершинами, что они кажутся недоступными. Может быть, отчасти поэтому, не сумев проникнуть в этот мир, картины

Поля Сезанна называли «неполноценными», а его самого «неудавшимся талантом», «вдохновенным невеждой». Однако с этим определением не все были вполне согласны - одни хотели вычеркнуть слово «невежда», другие — «вдохновенный». Даже и потом лучшие из критиков, развенчавшие эти отзывы, судили о П. Сезанне, исходя из классических норм живописи. Они не признавали, что его художественное воображение было не классическим и не романтическим, оно было просто сезанновским.

В истории мировой живописи, может быть, и нет явления, подобного П. Сезанну. Он дожил до 70 лет, но с того дня, как взял в руки кисть, и до конца оставался столь одиноким, как будто жил на необитаемом острове. Со страстной любовью к искусству у него уживалось какое-то безразличие к уже законченным картинам — даже тогда, когда представлялась возможность их продать. А бедствовал он так же, как и многие другие импрессионисты. Огюст Ренуар однажды рассказывал: «.. я встретил его на улице с картиной под мышкой, почти волочащейся по земле: «Дома нет больше денег! Попробую продать эту вещь! Достаточно сделанный этюд, не правда ли?». А это были знаменитые «Купальщицы» — настоящее сокровище».

Поль Сезанн не выдержал экзамена в Школу изящных искусств, но он всячески стремился попасть в официальный Салон. И тоже безуспешно, так как его картины резко отличались от выставляемых в Салоне произведений живописи. В первых работах П. Сезанна («В комнатах», «Девушка у пианино») многие критики находят немало недостатков (например, небрежность в выявлении формы), но эти картины поражают своим продуманным до мельчайших деталей настроением. В этот период П. Сезанн стремился передавать только объемы, цвет как таковой его пока не интересовал.

Большое, пристальное внимание свету художник стал уделять после своего второго приезда в Париж и особенно в то время, когда поселился в Овере. Он сблизился с импрессионистами, и их девиз: «Передавать природу такой, какая она есть, уловить в ней мельчайшие световые оттенки» — стал и девизом Поля Сезанна. Но если импрессионисты имели какие-то общие принципы в подходе к изображению (например, природы), то П. Сезанн держался особняком, индивидуально разрешая поставленные перед собой проблемы. Его не интересовала мимолетность освещения, не прельщала эскизность

художественной манеры импрессионистов; П. Сезанна интересовали сами вещи, а не поверхность их, отражающая световые лучи.

«Mardi gras» является, может быть, самой загадочной картиной Поля Сезанна. Она давно уже приводит в отчаяние исследователей творчества художника, которые пытаются найти хоть какую-нибудь тематическую основу ее. С.П. Батракова, например, пишет, что уже само обращение к подобной теме П. Сезанна, не любившего ничего театрального, игрового, декоративного, объяснить трудно. Возможно, его неосознанно и безотчетно влекла к себе великая традиция народного театра, в котором он чувствовал нечто настоящее, глубоко правдивое — в отличие от всякого рода стилизованной «театральщины».

Над этим полотном П. Сезанн работал очень много (впрочем, как и всегда), изнуряя свои модели долгими часами полной неподвижности. В костюме Арлекина художнику позировал его сын, а в костюме Пьеро — приятель сына. И как всегда сам художник долгие часы проводил у мольберта совершенно неудовлетворенный собой. Так было и раньше. Многолетние безуспешные попытки попасть в Салон, скандальная шумиха вокруг его картин (в тех редких случаях, когда они выставлялись), мелкая травля в провинциально-мещанском городишке — все это терзало П. Сезанна гораздо меньше, чем постоянное недовольство собой.

Трудолюбие было главной чертой П. Сезанна, часы и дни были отданы им только работе или размышлениям об этой работе. Своим живописным сеансам он предавался с беспримерным упорством, над одной вещью способен был работать годами, оставляя ее и вновь возвращаясь к ней. Дело живописца сливалось у него с размышлениями мудреца. При таких требованиях изменчивость натуры приводила его в полное отчаяние. Он мучил тех, кто решался позировать ему, требуя от них абсолютной неподвижности. Он жаловался, что цветы слишком быстро вянут, а плоды, созревая, меняют краски, потому и любил писать искусственные цветы...

В картине «Mardi gras» (которая имеет еще и другое название — «Пьеро и Арлекин») долгое время хотели видеть только тенденциозное произведение, направленное против Эмиля Золя (тогда многие считали, что в Клоде Лантье, герое романа «Творчество», покончившим собой, Эмиль Золя изобразил П. Сезанна). Критик Курт

Бод прямо так и утверждал, что Арлекин — это и есть Э. Золя; другие же, напротив, роль Арлекина приписывали самому художнику, а в Пьеро видели то Э. Золя, то П. Гогена, то намек на семью самого П. Сезанна. Скорее всего в персонажах картины не следует искать скрытую символику, тем более что самому художнику она была чужда.

На своем полотне Поль Сезанн изобразил масленичные персонажи французского народного театра — необходимый атрибут ярмарок, маскарадов и народных гуляний. Народная традиция наделила их определенными чертами характера: Арлекина, победителя в шутовских проделках, — хитрой изворотливостью; Пьеро, неудачника и мечтателя, — застенчивой робостью.

В «Mardi gras» только два плана, которые существуют как бы независимо друг от друга: в них нет единого действия, которое бы соединяло всю картину в одно целое и единое устремление. Отсюда, может быть, и происходит у Поля Сезанна план «кулис». Все части картины распределены с большим знанием художественных законов, нет лишних, перегружающих композицию деталей. Все полотно заполнено в меру и наделено пространственной гармонией: к нему ничего нельзя прибавить, как ничего нельзя и убрать из него.

Поль Сезанн изобразил Пьеро и Арлекина в тот момент, когда они идут на праздник, чтобы принять участие в театрализованном представлении. Пока они «не играют» и на картине остаются самими собой. Художник писал своих героев с натуры, а они двигаются, как марионетки, — напряженно, изломанно, словно управляемые рукой невидимого кукольника.

Арлекин у Поля Сезанна начисто лишен веселых и непосредственных черт характера, он высокомерен, недоброжелателен, горд: его ироничный взгляд преследует зрителя повсюду. Даже костюмы персонажей связаны с их характерами: «домино» Арлекина, обтягивающее его фигуру быстрыми яркими ромбами, должно было олицетворять быстроту, изменчивость, подвижность, а белый балахон Пьеро — скрывать тщедушность его тела и неловкость жестов и движений.

Голова Арлекина немного откинута назад, его настороженный и оценивающий взгляд обращен к зрителю. Голова Пьеро, напротив, опущена вниз, взгляд широко открытых глаза углублен в себя. Поль Сезанн, конечно же, осмысливает эти образы в духе народной

традиции, но вместо бурлескной клоунады создает нечто другое. Он изгоняет со своего полотна все, что может казаться изменчивым, — произвольность жеста, мимолетность улыбки, исключает любую, даже случайную, возможность поворота фигуры. Ради этого он даже искривляет форму ноги Арлекина, делающего шаг по наклонной плоскости, сохраняя при этом полную устойчивость положения. И снова на картине зритель видит странные неправильности сезанновской перспективы: фигуры находятся как бы в разных пространственных измерениях, они сосуществуют, но не общаются. Они вместе и в то же время порознь... В изображении П. Сезанна персональные качества Пьеро и Арлекина отлились в извечную и неизменную форму, словно застыли в каменном безмолвии.

ВИДЕНИЕ ОТРОКУ ВАРФОЛОМЕЮ

Михаил Нестеров



Избрав в искусстве путь «поэтизированного реализма», Михаил Васильевич Нестеров создавал картины-гимны, картины-песни, а «людей духовного подвига» всегда писал особенно любовно. Каждая картина художника становилась событием в искусстве, вокруг его произведений разгорались споры самых горячих его поклонников и не менее страстных противников. Так было и с картиной «Видение отроку Варфоломею».

М.В. Нестеров, как и Ф.М. Достоевский, верил, что для России спасение «из народа выйдет, из веры и смирения его», и на своих полотнах стремился утвердить реальный нравственный идеал, в поисках которого часто обращался к прошлому России. И нашел этот

идеал в Сергии Радонежском — основателе Троице-Сергиева монастыря, в миру носившем имя Варфоломея. М.В. Нестеров посвятил Сергию целую серию работ, начало же ей положила картина «Видение отроку Варфоломею».

Сергий для художника — не схимник, не подвижник, а исторический деятель — «игумен земли русской». Его деяния М.В. Нестеров изучал не по житиям, а по хроникам да по летописям, поэтому в нестеровских отшельниках и святых нет и тени покаяния и молитвенного экстаза, да и живут они не в закопченной келье, а среди великой русской Природы. Сам художник так говорил об этом: «Я не писал и не хотел писать историю в красках. Я писал жизнь хорошего русского человека XIV века, чуткого к природе и ее красоте, по-своему любившего родину и по-своему стремившегося к правде. Я передаю легенду, сложенную в давние годы родным моим народом о людях, которых он отметил любовью и памятью». Одна из таких легенд и легла в основу картины «Видение отроку Варфоломею».

Когда Варфоломею исполнилось семь лет, родители отдали его учиться грамоте, однако наука эта тяжело давалась мальчику. Однажды отец послал его искать пропавших лошадей. Долго бродил Варфоломей по лугу, устал и только хотел присесть у дуба, как вдруг увидел благообразного старца-схимника. Мальчик попросил незнакомого старца указать ему путь к учению и получил его благословение. После молитвы схимника Варфоломей «начал стихословети зело добре стройне, и от того часа горазд бысть зело грамоте».

Эта сцена, когда перед очами мистически настроенного отрока появляется фигура благословляющего его святого старца, поразила М.В. Нестерова силой своего настроения. В воображении его, хотя еще и в смутном образе, тотчас нарисовался этот мальчик с бледным лицом и нездешними, неземными глазами. И рядом с ним призрачная темная фигура схимника, вдруг отделившаяся от такого же темного ствола большого дуба.

Во время пребывания М.В. Нестерова под Троицей, а затем у Мамонтовых в их уютном Абрамцеве, картина начала приобретать все более определенные очертания, и художник принялся за этюды к ней. Пейзаж нашелся довольно быстро. Это была опушка одного из абрамцевских перелесков, и сначала М.В. Нестеров написал с нее обыкновенный этюд.

Натура для головы отрока тоже нашлась довольно быстро. Ею стала больная чахоткой девочка, глазки которой смотрели из глубины орбит именно тем уже неземным взглядом, который часто бывает у смертельно больных детей.

Над воплощением своего замысла художник работал с большим воодушевлением и в то же время с большой требовательностью к себе, проверял на натуре не только основные образы, но и каждую деталь картины. Например, М.В. Нестеров до самых точнейших подробностей разработал этюд дуба, около которого стоит схимник. Уже в этюде была прекрасно передана мощь векового дерева, могучий ствол которого не могли сломать никакие бури и грозы. От времени его кора только потемнела и выглядела как надежная броня дерева-великана. И на этом же стволе — нежные зеленые листочки, а у подножия дуба — молодая рябинка с краснеющими листьями, рядом — склоненные травы и былинки.

Такие же этюды М.В. Нестеров выполнил и для других деталей картины. На одном из них Варфоломей, например, стоял сначала перед старцем спиной к зрителю. Лица его не было видно, а вся фигура со светловолосой головой и нарядная одежда скорее напоминали образ сказочного пастушка Леля, а не будущего подвижника. В дальнейшем М.В. Нестеров переносит главный акцент на фигуру маленького Варфоломея, которая и стала впоследствии смысловым центром всей картины.

На фоне лесов и полей на переднем плане картины стоят две фигуры — мальчика и явившегося ему под деревом святого в одежде схимника. Юный отрок весь застыл в трепетном восторге, широко открытые глаза его не отрываясь смотрят на видение. «Чарующий ужас сверхъестественного, — писал А. Бенуа, — редко был передан в живописи с такой простотой и убедительностью. Есть что-то очень тонко угаданное, очень верно найденное в фигуре чернеца, точно в усталости прислонившегося к дереву и совершенно закрывшегося своей мрачной схимой. Но самое чудное в этой картине — пейзаж, донельзя простой, серый, даже тусклый и все-таки торжественно-праздничный. Кажется, точно воздух заволочен густым воскресным благовестом, точно над этой долиной струится дивное пасхальное пение».

В «Видении отроку Варфоломею» удивительно сильно передано умиленное молитвенное настроение мальчика. Не только его худенькая фигурка и восторженно устремленные на схимника глаза были полны молитвы; молился и весь пейзаж, преображенный рукой мастера в стройную гармонию красок. Картина раскрывала самые глубокие, интимные тайники души; не тоску и не думу изображала она, а скорее радость сбывшейся мечты.

Картина «Видение отроку Варфоломею» появилась на Десятой выставке художников-передвижников и сразу же произвела на публику ошеломляющее впечатление: у одних вызвала искреннее негодование, у других — полное недоумение, у третьих — восторг. Все в картине было наполнено тем трепетным умилением, которое М.В. Нестеров хотел вложить в душу грезящего отрока Варфоломея, и это очень сильно действовало на зрителя. Более всего публику поражала именно необычная трактовка самого сюжета, поражали стиль картины и соответствующая ему живопись.

Критик того времени Дедлов писал тогда: «Картина была иконою, на ней было изображено видение, да еще с сиянием вокруг головы, — общее мнение забракowało картину за ее «ненатуральность». Конечно, видения не ходят по улицам, но из этого не следует, что никто никогда их не видел. Весь вопрос в том, может ли его видеть нарисованный на картине мальчик».

Однако публику волновало не само видение, а (как это ни странно) золотой венчик вокруг головы явившегося отроку святого. Золотой венчик святого и даже само отсутствие у него лица, невидимого за краем схимы, придавали его реальной фигуре волнующую душу призрачность. Но зрители задавались вопросом, допустимо ли это золото в картине, которая вся должна быть написана красками? Не низводится ли художественная картина до церковного образа, который тогда никому не представлялся истинным художественным произведением? Допустимо ли уважающему себя художнику писать такое?

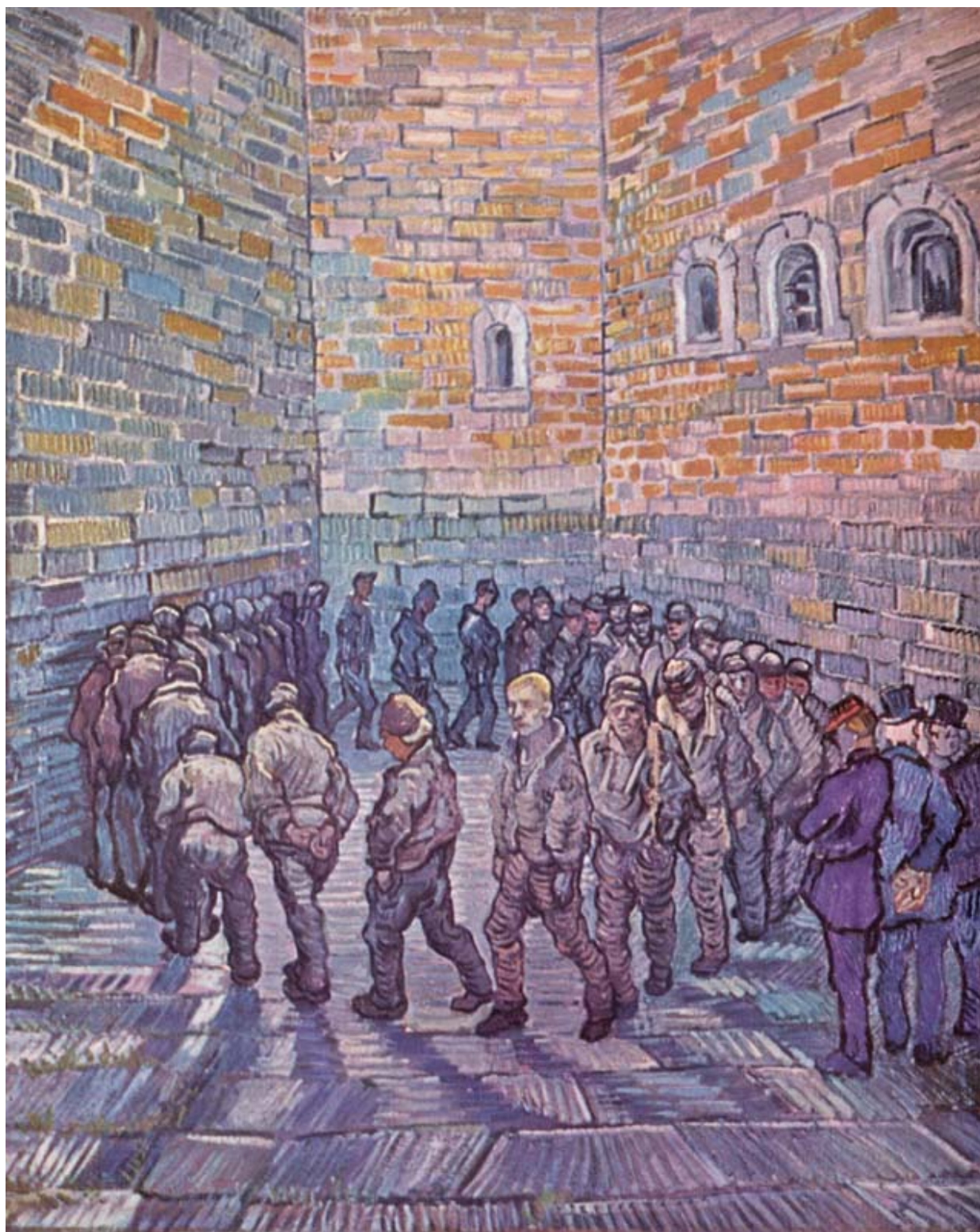
«Видение отроку Варфоломею» действительно вызвало много споров. «Страшным судом» судили это полотно некоторые передвижники (Н.Н. Ге, и некоторые др.), называли картину вредной. Г. Г. Мясоедов на открывшейся выставке отвел М.В. Нестерова в сторону и всячески пытался убедить, чтобы тот закрасил этот золотой венчик:

«Поймите, ведь это же абсурд, бессмыслица, даже с точки зрения простой перспективы. Допустим на минуту, что вокруг головы святого сияет золотой круг. Но ведь вы видите его вокруг лица, повернутого к вам en face? Как же можете вы видеть таким же кругом, когда это лицо повернется к вам в профиль? Венчик тогда тоже будет виден в профиль, то есть в виде вертикальной золотой линии, пересекающей лицо. А вы рисуете его вокруг профиля таким же кругом, как вокруг лица».

М.В. Нестерову трудно было ответить на это, да подобные замечания его мало трогали. А вот впечатление и шум, который поднялся вокруг картины, заострили мысль художника на личности этого отрока и ее дальнейших переживаниях.

ПРОГУЛКА ЗАКЛЮЧЕННЫХ

Винсент Ван Гог



Год 1889-й начинался для Ван Гога печально. Еще в конце декабря 1888 года он пережил первый приступ душевной болезни, и, хотя вскоре сознание вернулось к нему, припадки стали повторяться. Это

заставило художника добровольно отправиться в психиатрическую лечебницу Святого Павла, которая располагалась в бывшем августинском монастыре Сен-Реми неподалеку от Арля.

Сопровождаемый аббатом Саллем Ван Гог прибыл в Сен-Реми в мае 1889 года. Директор больницы предоставил ему отдельную комнату, окно которой выходило на поля, замыкающиеся грядой Малых Альп. Тяжелая болезнь все чаще донимала Ван Гога, и в Сен-Реми он работал в заточении. Смотреть на мир художнику приходилось сквозь зарешеченное окно, откуда он видел один и тот же пейзаж: обнесенное стеной пшеничное поле, за ним редко разбросанные среди холмов домики, окруженные кипарисами и оливковыми рощицами. По утрам было видно, как над горными отрогами встает солнце. В распоряжении Ван Гога был и запущенный сад больницы с высокими соснами и кедрами, цветочными клумбами, фонтаном, каменными скамьями. Ему не всегда разрешали выходить и работать за пределами больницы, а если и разрешали, то обязательно в сопровождении надзирателя и на недалекое расстояние, где бы он мог вблизи писать то, что видел из окна. Это было совсем не похоже на привольную жизнь в Арле, когда художник свободно бродил и разъезжал по окрестностям, отыскивая новые мотивы для своих произведений.

В сложившихся обстоятельствах Ван Гог даже был рад уединению и одиночеству в лечебнице, где ничто не мешало ему целиком отдаться живописанию. Только это поддерживало его связь с жизнью, свои главные упования художник возлагает именно на нее, с ее помощью надеялся изжить «страх перед жизнью», оставшийся после первого приступа болезни, тем более что уже через месяц жизни и работы в Сен-Реми его «отвращение к жизни несколько смягчилось».

Ван Гог много и лихорадочно работает, и что ни картина — то шедевр. Однако заметно, что мир на его полотнах покачнулся и пришел в движение. Золотые хлебные поля, оливковые рощи, повозки, виноградники, крестьянские хижины, проселочные дороги как будто медленно и нехотя уплывали в какую-то лишь одному ему ведомую даль. Кажется, что художник хочет показать, как все сильнее и быстрее раскручивается вселенский смерч, который скоро унесет от него эти до слез любимые им пейзажи...

Четыре древнейших мифологических символа, как отмечает искусствовед М. Д. Высоцкая, пронизывают все творчество Ван Гога.

Излюбленные художником мотивы пути, дерева, солнца и дома были прочувствованы им до вневременного существования, что и позволило Ван Гогу воплотить в картинах свое особое представление о мире.

В конце жизни художник оказывается внутри «дома», изображаемого им еще в более ранние годы. Изображение внутреннего пространства этого дома хорошо знакомо зрителям по таким его картинам, как «Вестибюль в Сен-Реми», «Арльский госпиталь», «Коридор в Сен-Реми» и знаменитое «Ночное кафе». Уже эти полотна были насыщены предчувствием ужаса перед надвигающимся безумием и приближающей смертью и вместе с тем наполнены поисками выхода, попыткой уйти, вырваться из ставшего невыносимым «дома жизни». Так возникает в творчестве Ван Гога тема «дома, ставшего гробом», «дома» — как пути в смерть, противопоставленного дому-храму и оплоту жизни, который встречается в других его картинах.

В 1880-е годы подчеркиваемая Ван Гогом форма дома-гроба имеет прямые аналогии с фольклорными текстами и даже с многочисленными иносказательными названиями «гроба»: «дом, домовина, вечный дом». В некоторых языковых традициях глагол «умирать» переводится как «ехать домой», завершив свой «жизненный путь». В эти годы художественная выразительность Ван Гога достигла болезненной остроты, и его полотна обретают некую неистовость, сочетающуюся с трагической безысходностью.

В этом плане особенно важна картина «Прогулка заключенных», картина-вариация на тему «мертвого дома» — одно из самых личных и вместе с тем самых общечеловеческих по содержанию произведений, в котором художник стремился показать последний круг ада, где все уже погублено, раздавлено и сведено к тоскливому автоматизму.

Будучи уже в Сен-Реми, Ван Гог просил брата Тео прислать ему гравюру «Каторга» Регаме, но, видимо, Тео не смог достать ее, и взамен Ван Гог скопировал гравюру «Острог» Г. Доре, которую тот сделал для иллюстрации книги Б. Жерральда «Лондон». На гравюре Г. Доре изображен шестиугольный двор Нью-Гейтской тюрьмы, в котором происходит так называемый «парад заключенных», когда преступников много раз проводят перед сыщиками, чтобы те могли хорошо запомнить их лица. Две птицы, парящие в верхней части гравюры, на границе света и тени, призваны подчеркнуть высоту тюремных стен. С некоторым преувеличением Г. Доре изображает самих заключенных:

это весьма живописные типы злодеев с утрированно упругой походкой, вызывающим поведением, и в связи с этим на его гравюре важную роль приобретает поединок взглядов между стражей и узниками.

Задачи иллюстратора заставили Г. Доре специально рассматривать тех и других вместе, как две разные группы «тюремных типов». Ван Гог всегда любил Г. Доре и серию эту хорошо знал. Его картина «Прогулка заключенных» почти буквально воспроизводит композицию Г. Доре, правда, это «почти» сделано «чуть-чуть иначе», и это «чуть-чуть» превращает гравюру в художественную картину. На полотне Ван Гога зритель видит совсем иное действие, которое у него происходит в прямоугольном, даже трапециевидном, дворе. Задняя стена этого двора стала гораздо уже, чем у Г. Доре, так что боковые стены стиснули человеческий круг. На дне этого каменного колодца бессмысленно и безвольно, как заведенные механизмы, бредут по замкнутому кругу люди. Их взбудораженные тени в беспорядке ложатся на плиты двора, и от этих теней камни словно начинают шевелиться, а окна, как живые, тупо взирают со стен.

У Г. Доре каменные плиты пола и кирпичи стен вычерчены как по линейке; у Ван Гога геометричность исключена полностью. Штриховые мазки у него разнонаправлены, плиты каменного мешка даны разной величины, так что ощущается даже истоптанность, истертость, промятость и сырость пола, шероховатость кладки стен.

На гравюре Г. Доре цвет отсутствует. В картине Ван Гога для глубокой мрачной тени на дне каменного колодца найдены холодные, синевато-зеленый, болотно-илистый, зелено-мыльный цвета — подлинные цвета безысходной тоски. Они зловеще густеют внизу и бледнеют наверху, на осклизлых кирпичных стенах, оттенясь бледно-ржавыми, рыжими и красноватыми пятнами. Солнечный свет не достает земли, лишь слегка золотит тюремные стены, а внизу все погружено в сине-зеленый мрак. В этом каменном мешке нет ни клочка земли, ни травинки, в нем не отражается ни один кусочек неба... Цветовая гамма полотна, несмотря на всю ее сдержанность и приглушенность, разработана Ван Гогом с большим разнообразием оттенков, противопоставлением и сближением тонов. Поэтому его «Прогулка заключенных» несколько не напоминает раскрашенную гравюру, в картине доминирует живописное начало, как будто вся сцена изначально была увидена художником в живописном ключе.

Странность, фантасмагоричность, роковая значительность этого абсолютно реального эпизода раскрыты Ван Гогом не только средствами освещения и колорита, выдержанного в голубоватых сумрачных тонах, но и при помощи техники раздельного мазка, которая всему полотну придает своеобразную «полосатость».

«Прогулка заключенных» Ван Гога — одна из самых мрачных картин о том, что нет выхода из тупика, где жизнь подобна замкнутому кругу. Художник сделал свою картину глубоко исповедальным произведением. Широко известно, например, что центральный персонаж наделен автопортретными чертами. В письмах из Сен-Реми, хотя он отправился туда добровольно и был поражен необыкновенной заботой обитателей лечебницы друг о друге, Ван Гог часто называл себя узником и писал, что «заточение раздавило его». Это настроение отражено и в картине, хотя ее и не следует целиком связывать только с личным заточением Ван Гога.

В правой части «Прогулки заключенных» изображен целый ряд обращенных к зрителю лиц, каждое из которых написано лишь несколькими мазками. Печально, даже как-то удивленно наклонил голову белокурый юноша; рядом с ним соседствует отвратительная, звероподобная физиономия человека, шествующего прямо на зрителя. Наклоненные головы, согнутые спины, тяжелые шаги... Движение их то нарастает, то замирает, но никогда не прекращается. За фигурами людей по земле скользят их тени — зыбкие, колеблющиеся, но неутомимо последовательные, подобные спицам вращающегося колеса.

Ощущение безысходности кругового движения заключенных, не зависимо от их собственной воли, усиливается активной ролью «среды». В картине не только утрирована перспектива, здесь изгибаются даже очертания каменных плит, которыми вымощен двор тюрьмы; окна (особенно второе справа) вопреки всякой перспективе разворачиваются в сторону зрителя, тюремные стены словно дышат и в верхней части картины обретают самые неожиданные краски: глухие тона охры, нежный лимонно-желтоватый, розовый, салатовый, сапфировый...

Среди фигур узников наиболее изменена и индивидуализирована центральная фигура на первом плане. Этот арестант не смотрит в затылок впереди идущему, а слегка отвернул голову в сторону. Он без шапки, у него рыжеватые волосы, бездействующие руки его тяжело

повисли вдоль тела, походка волочащаяся... Придав этому персонажу автопортретные черты, Ван Гог сделал это откровеннее, чем в других своих картинах, в которых сходство одинокого путника с художником дается отчасти лишь намеком.

В «Прогулке заключенных» — это он, сам художник, лишенный свободы, творчества, с обреченными на бездействие руками. Худшие опасения и предчувствия, которые Ван Гог старался подавлять и говорить о них поменьше, на этом полотне высказаны без слов.

В центральном образе воплощены и представления Ван Гога о месте художника в современном ему обществе, которые владели им еще и до написания «Прогулки заключенных». В письме к Э. Бернару летом 1888 года он пишет из Арля: «До чего же убога наша собственная подлинная жизнь, жизнь художников, влачащих жалкое существование под изнурительным бременем трудового ремесла...» Как отмечает М.Д. Высоцкая, круговое движение жизни, замкнутой в каменном мешке и не освещаемой сияющим диском солнца, нарушено лишь одной слабой и трогательной попыткой побега — полетом двух порхающих бабочек. «Прогулка заключенных» и ее образно-смысловая схема столь проста и одновременно информативна, что одним из многочисленных вариантов их интерпретации может стать буддийский образ жизни-ловушки, бесконечный путь мучительных перевоплощений на пути к нирване. В отрывках из многих писем Ван Гога, как и в самом полотне (одной из самых экзистенциалистских работ художника), как раз и можно найти томительное разделение мира на «здесь» (внизу, на нашей планете) и «там» — вверху, где порхают бабочки.

ДЕМОН

Михаил Врубель



С приходом в искусство Михаила Врубеля в русской живописи кончился XIX век с его патриархальным, каким-то уютным и домашним отношением к миру и человеку. Началось что-то новое, небывалое, как будто в нем поселяются какая-то странная тоска и бесприютность. Действительно, не так много найдется художников, творчество которых вызывало бы столь противоречивые, а подчас и взаимоисключающие оценки. Его называли великим исследователем, аналитиком предметной формы и визионером, а также творцом искусства, которое по природе своей было близко ночным сновидениям. Михаила Врубеля поднимали на щит как великого борца со всей мировой пошлостью и отворачивались от него как от проводника салонности и банальности. Но он принадлежит к тем редким художникам, чье мироощущение концентрирует дух своего времени. Творчество М. Врубеля можно уподобить взволнованной исповеди, и тем не менее оно полнее отображает сущность эпохи «рубежа веков», чем произведения любого бытописателя. Говоря только о себе, не претендуя на роль духовного вождя времени, художник неоднократно повторял, что его поиски

преимущественно лежат в области художественной техники. Но именно М. Врубель стал одним из выразителей мироощущения эпохи «перевала», в которой причудливо переплелись черты вырождения и возрождения, мрачные апокалиптические предчувствия конца мира, конца света и мечты о вселенской гармонии.

Искусство начала XX века часто использовало мифы, обращался к ним и Врубель. Его художественные образы-мифы не служат ироническому осмыслению современности, для художника это скорее способ ее романтизации, попытка выглянуть из неприглядной житейской прозы во имя истинной, духовной сущности. Сопоставление себя с вечными прототипами было для М. Врубеля, может быть, средством гармонизации психики. Недаром его Гамлет, Фауст, Пророк и Демон наделены общими внешними чертами с художником.

Михаил Врубель был одержим образом Демона. Тот, словно требуя своего воплощения, неотступно преследовал художника, манил неуловимостью облика, заставлял возвращаться к себе вновь и вновь, избирать все новые материалы и художественные техники. Это был такой образ, который все время был связан с Врубелем какими-то мистическими отношениями. Казалось, что не М. Врубель пишет Демона, а Демон приходит к художнику в особенную, самую нужную минуту и призывает его к себе.

В первый раз Демон явился мастеру еще в Киеве, во время работы М. Врубеля во Владимирском соборе. Христос и Демон — вот два образа, между которыми металась душа художника. Христос — покой и уверенность в непогрешимости истины, Демон — смятение, протест, жажда красоты и безграничной свободы. И художник выбирает... второго. Этот роковой образ волновал М. Врубеля. Демон был любимым детищем фантазии художника, что не могло быть навеяно только лермонтовской поэмой. Поэма о Демоне лишь подсказала М. Врубелю имя того, кто уже с детства был знаком ему, кто возникал в глубине его собственного сердца и жадно хотел воплотиться в творческих грезах. Демон для М. Врубеля был вещим сном о самом себе.

Работу над ним он начал еще в Одессе, а через год были написаны серой краской голова и торс будущего «Демона». Для фона М. Врубель пользовался фотографией, которая в опрокинутом виде представляла удивительно сложный узор, похожий на угасший кратер или «пейзаж на

Луне». Но тщетно работал художник, и в одну из минут усталости, разочарованный, он уничтожил его.

Для Кирилловской церкви в Киеве М. Врубель создал ряд монументальных фресок, превосходящих мастерством и лирическим истолкованием художественную иконографию фресок XII века. Одна из них — «Ангелы с лабарами» — является воплощением демонических подсознательных сил, которые уже тогда под спудом тлели в душе художника. Даже голова пророка Моисея на хорах является каким-то прообразом будущего «Демона». Огромные глаза скорбно и зловеще смотрят из-под властных бровей.

М. Врубель верил, что «Демон» прославит его. Что бы ни писал он в эти годы, Демон всегда жил в нем и неизменно участвовал во всей его жизни. Часто этот образ менялся, исчезал и возникал снова, а прежние холсты записывались чем-нибудь другим. Духовная жизнь М. Врубеля сделалась невыносимой, невозможной без Демона, но тот не показывал своего лица, был неуловим. Холсты с его изображениями переезжали вместе с художником с квартиры на квартиру, из одной мастерской в другую, но этот образ пока никак не давался М. Врубелю.

Впервые увидел он своего Демона в Москве, где думал провести несколько дней (по пути из Казани в Киев), а остался в ней почти до конца своей жизни. В доме С. И. Мамонтова Демон только на миг появился из своей туманности, но художник ясно увидел его. Демон был где-то далеко, на вершине горы, может быть, даже на другой планете. Он сидел грустный в лучах заката или разноцветной радуги. Но М. Врубель чувствовал, что это все еще не тот монументальный Демон, которого он так долго искал. Пока это было просто «нечто демоническое» — полуобнаженная, крылатая, уныло-задумчивая фигура сидит, обхватив колени, и смотрит на цветную поляну, с которой ей протягивают ветви, гнущиеся под цветами. Художник поспешил воплотить в живописи это видение, этот образ еще не настоящего Демона, уверенный в том, что он все равно напишет свое заветное полотно.

Уже в 1890 году в Москве М. Врубель пишет «Демона сидящего». Художник поставил тогда перед собой сложную и едва ли исполнимую задачу: изобразить средствами живописи то неуловимое и невидимое, что называется «настроением души». Здесь все строится на «чуть-чуть», на тончайшей и зыбкой грани. Если сделать в этой картине цвета

и формы хотя бы немного пореальнее и попрямнее, то хрупкий образ рассыплется. Вместо мечты и сказки предстанут лишь грубые декорации, все станет предметным и плоским. Все странно в «Демоне сидящем», огромно и красиво, но какой-то беспокойной красотой: и лиловые сумрачные небеса, и диковинные цветы-кристаллы, и одинокая фигура печального Демона, и сумеречная таинственность безбрежных миров.

О чем думает и о чем скорбит «Демон сидящий»? Многие видели в нем юность и нерастроченный жар, лиричность и человечность, а также то, что в нем еще нет злобы и презрения. И сам М. Врубель в 1890 году верил в то, что, поднявшись вместе со своим Демоном на такую высоту, оттуда можно будет видеть всю «скорбь мира, взятую вместе». Художник утверждал, что вид этой скорби необходим, потому что она подвигнет и принудит нас к сочувствию.

«Сидящий Демон» — печальный, тоскливый, помикеланджеловски мощный, в глубоком раздумье бессильно охватил руками колени. За ним простирается фантастически причудливый пейзаж с красными, золотистыми «мозаичными пятнами»: огневое небо с лиловыми тучами, фантастические цветы, гармонично сросшееся скопление кристаллических камней и слитков, которым уподобляются формы самого Демона. На картине М. Врубеля предстает как будто совсем иной, чужой нам план бытия — исполинский, почти устрашающий, на котором все земное углубляется в своем значении. Окруженный скалами, горящими, как самоцветы, Демон кажется слитым с ними, вырастающим из них и властвующим над миром. Но нет торжества в этой властной фигуре, неизгладимая тоска сковывает его силы — тоска и во взгляде, и в наклоне головы, и в заломленных руках.

М. Врубель сознательно выбирает «тесный» продолговатый формат холста, который неожиданно как бы придавливает, срезает сверху фигуру Демона и тем самым подчеркивает его скованность. Однако при этом художнику надо было подчеркнуть, что Демон для него — идеал прекрасного человека, и потому кристаллы граненых объемов заставляют сверкать голубые и синие тона одеяний Демона, но в рисунке мускулов и жесте рук уже ощущается бессилие.

Красота Демона не только в страдании, с каким он переживает свою судьбу изгоя, но и в тоске по истинному, когда-то отринутому им

бытию. Он свободен, но он одинок, ибо покинут Богом и далек от людей. Однако этот Страшный суд и мука от богооставленности не могут длиться вечно, и поэтому в позе и лице Демона нет ожесточения или отчаяния, а есть даже какое-то странное для богоборца смирение.

При взгляде на эту картину у зрителя складывается впечатление мира фантастического, сказочно прекрасного, но вместе с тем какого-то неживого, как будто окаменевшего. Это впечатление помогает понять тоску Демона, его одиночество, его влечение в невидимую долину...

Какое горькое томленье...

Жить для себя, скучать собой!

Выше уже говорилось, что «Демон сидящий» — это миф, созданный еще молодым М. Врубелем о самом себе, фантастический и вместе с тем подлинно вещий, как и все мифы. Лик Демона печален, но это печаль юности, он еще далек от отчаяния и полон гордой веры в мощь своих крыльев.

Как ни велико значение «Демона сидящего» для самого М. Врубеля — это для него лишь преддверие, предчувствие Демона настоящего. Вслед за ним последовали картины «Демон летящий», которая осталась незавершенной, и «Демон поверженный».

«Демон поверженный» — потерпевший крушение, но не сломленный и не убитый. Разбитое тело, жалкая и страшная гримаса потемневшего лица — вот финал героической схватки с Богом на фоне рассыпанных по скалам сказочных павлиньих перьев. В каждом изгибе сломанного тела, в каждой складке величественных и неприступных гор слышатся отзвуки только что отзвучавшей битвы. И вместе с тем есть что-то бесконечно гордое, непримиримое и дерзкое в фанатично горящих глазах Демона, какое-то мрачное упоение стихией борьбы.

М. Врубеля так захватила эта тема, как будто не Демон, а он сам участвовал в схватке с Богом. Художник работал по 24 часа в сутки, забыв обо всем на свете: жена, друзья, сын Савочка, весь привычный мир отодвинулись куда-то далеко, остались только он, Демон и упоение изнурительной, беспощадной борьбы. Десятки раз художник что-то переделывал, менял, дописывал, и все равно ему казалось, что Демон выходит не таким, каким он видит его в своем воображении. В

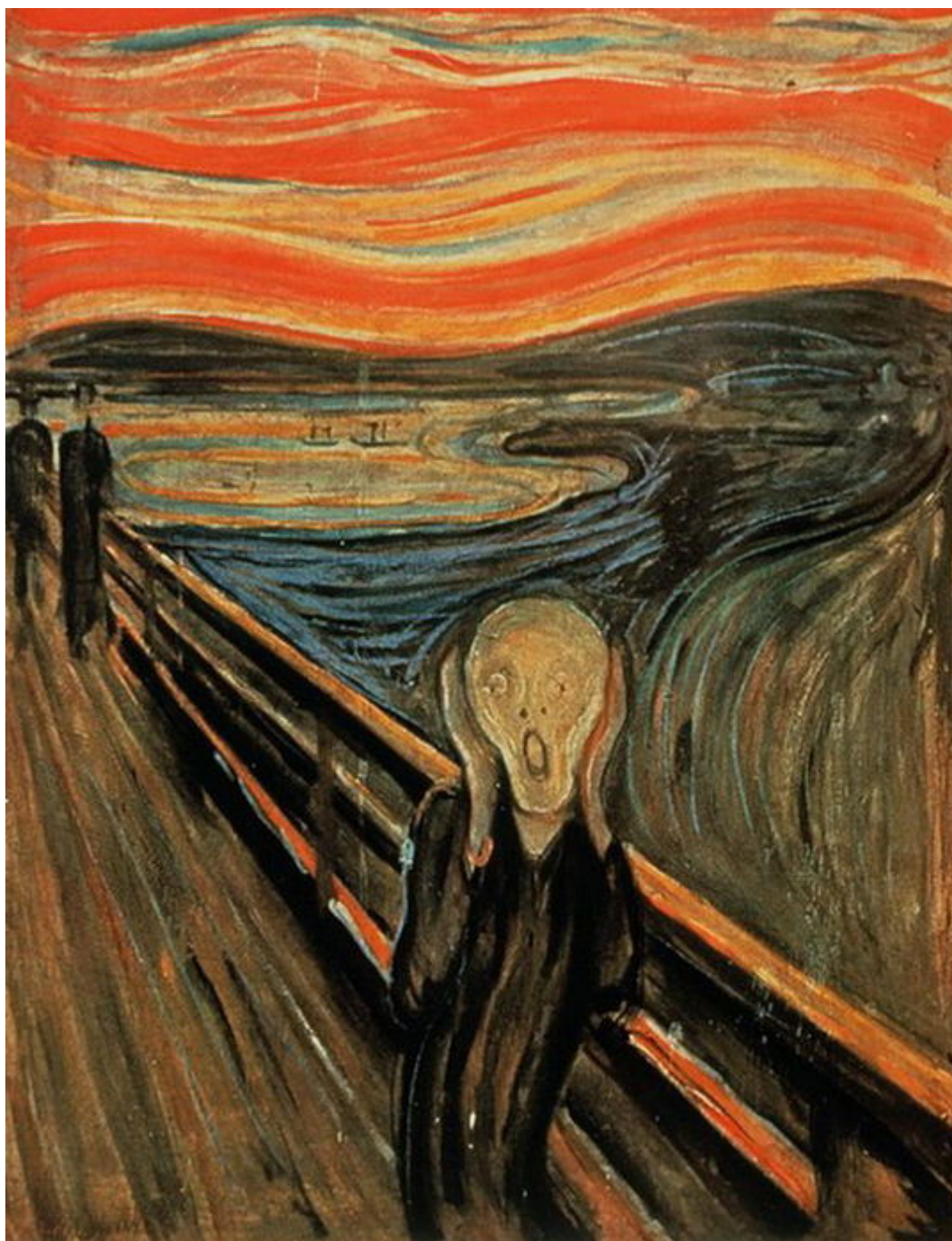
нетерпении художник заклепывал куски непросохшей еще краски газетной бумагой и писал прямо по ней.

Даже когда «Демона поверженного» поместили уже в зале выставки «Мира искусств», М. Врубель не успокоился: приходил к своему Демону и все время что-то изменял в его лице, делая его то скорбным, то злым, то страшным и все равно для художника бесконечно прекрасным.

Александр Бенуа, наблюдавший за этой лихорадочной работой над «Демоном поверженным», писал потом: «Верится, что Князь Мира позировал ему. Есть что-то глубоко правдивое в этих ужасных и прекрасных, до слез волнующих картинах. Его Демон остался верен своей натуре. Он, полюбивший Врубеля, все же и обманул его. Эти сеансы были сплошным издевательством и дразнением. Врубель видел то одну, то другую сторону своего божества, то сразу ту и другую, и в погоне за этим неуловимым он быстро стал продвигаться к пропасти, к которой его толкало увлечение проклятым».

КРИК

Эдвард Мунк



В 1892 году на выставке в Берлине было показано 55 полотен норвежского живописца Эдварда Мунка, и среди них первые картины его большого цикла «Фриз жизни». Эта экспозиция вызвала большие споры, в которых столкнулись мнения приверженцев кайзеровского режима, а с другой стороны — прогрессивных художников. Не успела выставка открыться, как некоторые тут же потребовали ее закрытия: «Из уважения к искусству и честному имени художника». Первым потребовал закрытия выставки живописец кайзеровского режима Антон фон Вернер, против чего решительного выступили Макс Либерман и некоторые другие художники. Первому трудно было согласиться с самостоятельностью Мунка, который смело перешагнул рамки натурализма, и немецкая пресса писала о норвежском художнике, как о сумасшедшем. Его ругали в большом городе и пока было мало тех, кому нравилось его искусство. Но вскоре число друзей стало быстро увеличиваться, а особенно хорошо писали о Мунке молодые поэты. Разыгравшаяся вокруг его имени буря подняла Мунка на ступеньку выше на лестнице славы, а последовавшее вскоре закрытие выставки только способствовало широкой известности Мунка за рубежом.

За свою долгую жизнь норвежский художник Эдвард Мунк — живописец, рисовальщик и гравер — создал поразительно много произведений: от миниатюрных графических листов до масштабных полотен. Его наследие — это более 1000 работ маслом, более 15 000 гравюрных оттисков, почти 4500 рисунков и акварелей. Оно поистине стало национальной гордостью Норвегии. Однако значение Мунка-художника не только в многоплановости его искусства, а в и особой философии мастера, в его способности неоднозначно видеть и трактовать окружающий мир. Сам Мунк неоднократно говорил, что он изображал не просто то, что видел, а то, что пробуждало в нем философскую реакцию. Такое видение мира стало определяющим и для Мунка-живописца, и для Мунка-графика. Он был одержим работой и сам об этом говорил так: «Писать для меня — это болезнь и опьянение. Болезнь, от которой я не хочу отделаться, и опьянение, в котором хочу пребывать». В основе почти всех его произведений всегда лежат личные переживания и неповторимое восприятие жизни. Его картины проникнуты трагическим ощущением бытия, настроением отчаяния и пессимизма.

Особый период в творчестве Мунка — 90-е годы прошлого века. Именно в это время он создает произведения, в которых тема страдания и одиночества приобретает подчеркнuto мрачную окраску. Главное для художника — изображение «состояния нагой души». Недаром его картины носят названия, обобщающие формулы, понятия, настроения, состояния: «Отчаяние», «Страх», «Разрыв», «Меланхолия», «Ревность» и т.д.

Образы медленно угасающей жизни (больных и умирающих) не раз появлялись на полотнах Мунка и раньше. В частности, этому посвящена целая серия картин и гравюр «Больная девочка». Последовательное развитие этой темы, поиски ее различных решений стали неотъемлемой частью творческого метода Мунка. Так, реальные предметы и фигуры людей на его полотнах превращаются в пятна черного и белого контраста; пространство помещений едва обозначается силуэтами застывших фигур; лица уподобляются скорбным маскам, символизирующим человеческое горе (картина 1896 года «Смерть в комнате больного»).

Особенно ярко образная система символизма нашла свое выражение в цикле его произведений под общим названием «Фриз жизни». Сам Эдвард Мунк говорил, что это поэма о жизни, любви и смерти, над которой он работал в течение тридцати лет. Он задумал ее как «цикл декоративной живописи, как полотно ансамбля жизни. В этих картинах за извилистой линией берега — всегда волнующееся море и под кронами деревьев разворачивается своя жизнь с ее причудами, все ее вариации, ее радости и печали». «Фриз жизни» включает такие картины, как «Поцелуй», «Барка юности», «Вампир», «Мадонна» и другие. Тема самой большой картины из этого цикла — мужчина и женщина в лесу, — может быть, несколько выпадает из общего тона других полотен, но она — необходимое звено в цепи.

На рисунке 1892 года «Отчаяние» Мунк сделал следующую запись: «Я гулял по дороге с двумя товарищами. Солнце садилось. Небо вдруг стало кроваво-красным, и я почувствовал взрыв меланхолии, грызущей боли под сердцем. Я остановился и прислонился к забору, смертельно усталый. Над сине-черным фьордом и городом лежали кровь и языки пламени. Мои друзья продолжали гулять, а я остался позади, трепеща от страха, и я услышал бесконечный крик, пронзающий природу». Впоследствии эти впечатления стали основой

замысла полотна «Крик», которое Мунк написал в 1893 году, а потом повторил его несколько раз в гравюре.

Одинокая человеческая фигура кажется затерянной в огромном, гнетущем мире. Очертания фьорда лишь намечены извилистыми линиями — пронзительными полосами, желтого, красного и синего. Диагональ моста и зигзаги пейзажа придают всей композиции мощнейшую динамику. Лицо человека представляется безликой, застывшей маской, которая издает вопль.

Трагической гримасе лица человека противопоставлены мирные фигуры двух мужчин. Стенерсен увидел в картине Мунка всепоглощающий страх слабого человека, парализованного ландшафтом, линии и краски которого сдвинулись, чтобы удушить его. Действительно, картина «Крик» является апогеем психологического обобщения. Живопись Мунка в этой картине достигла исключительной напряженности, а само полотно уподобляется пластической метафоре человеческого отчаяния и одиночества.

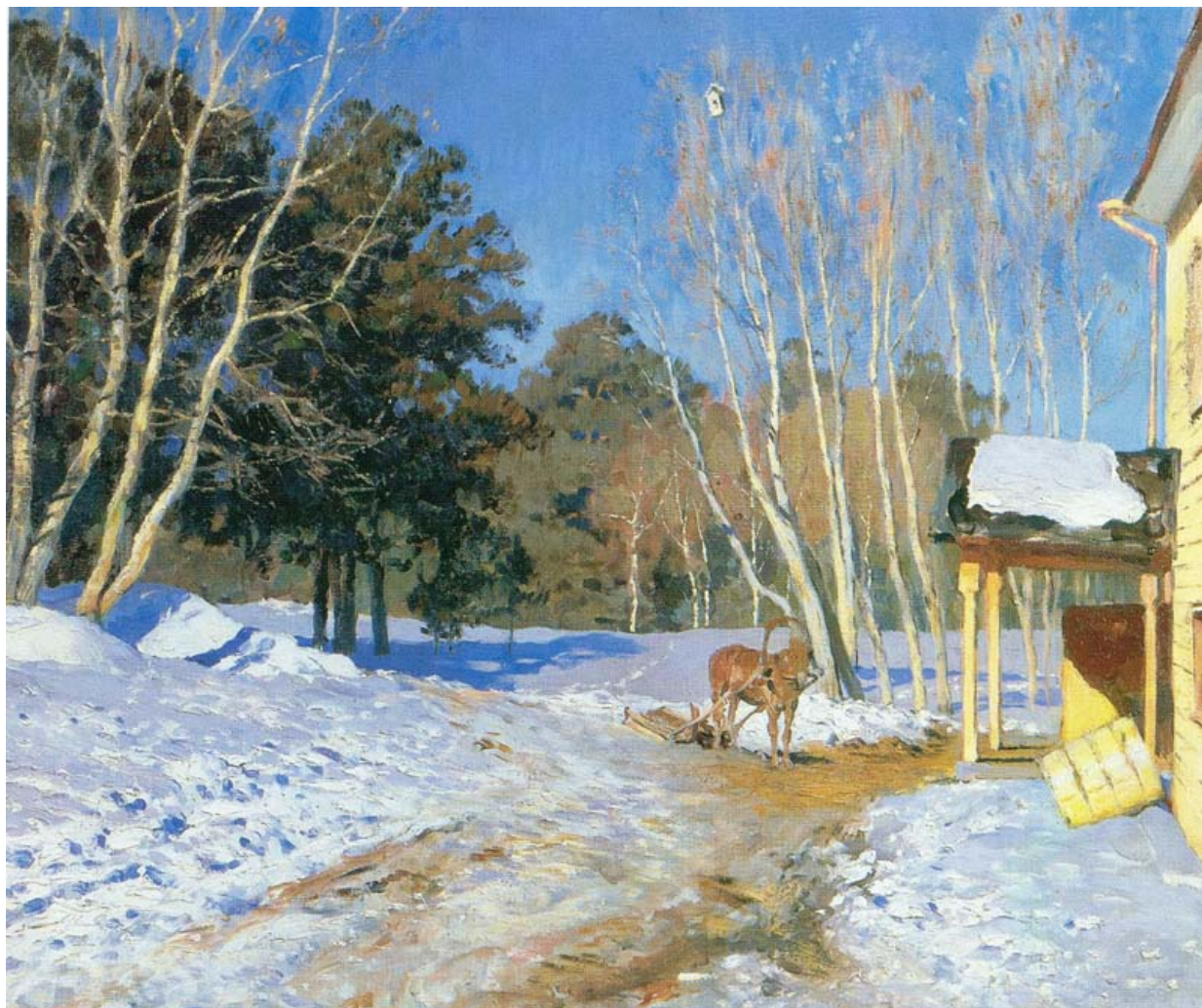
Сам художник — молчаливый и нелюдимый, мрачный и подозрительный, мягкий и обидчивый, сомневающийся и бескомпромиссный, — трудно сходился с людьми. И хотя у него было достаточно много друзей, предпочитал одиночество и одновременно все-таки стремился быть среди них.

Мотивы смерти и страха (наряду с эротическими мотивами) характерны для всех картин цикла «Фриз жизни», а используемые в нем приемы символизма — не просто дань одному из художественных течений того времени, Мунк долго находился под его влиянием. В это время ему особенно близким был живописный язык Ван Гога.

Польский критик Ст. Пшибышевский писал о картине: «Крик»! Невозможно даже дать представление об этой картине, — все ее неслыханное могущество в колорите. Небо взбесилось от крика бедного сына Евы. Каждое страдание — это бездна затхлой крови, каждый протяженный вой страдания — клубы полос, неровных, грубо перемещенных, словно кипящие атомы рождающихся миров... И небо кричит, — вся природа сосредоточилась в страшном урагане крика, а впереди, на помосте, стоит человек и кричит, сжимая обеими руками голову, ибо от таких криков лопаются жилы и седеют волосы».

МАРТ

Исаак Левитан



Исаак Левитан вошел в историю искусства как создатель пейзажа настроения, пейзажа состояния, автор пленэрной, тонко нюансированной живописи. Его талант был признан современниками безоговорочно.

И. Левитан очень любил стихи русских поэтов о природе, причем простодушно любил всякие стихи — и Ф. Тютчева, и А. Толстого, и даже второстепенных поэтов. Ему и в живописи хотелось достичь такого совершенства чувств, чтобы о нем впоследствии тоже могли сказать: «С природой одною он жизнью дышал». Сам И. Левитан

написал однажды «Вот идеал пейзажиста — изощрить свою психику до того, чтобы «слышать трав прозябанье». Какое это великое счастье!» И он всегда учился слышать и «трав прозябанье», и «говор древесных листов», и «ручья лепетанье». В природе он любил все различные ее рельефы, любую погоду, любую пору — утро, день или вечер.

Пейзажи И. Левитана — очень русские, убедительно русские в силу неизменного ощущения в них человеческого начала. Не человека вообще, а именно русского человека. Художник изображал лишь обжитые пейзажи, никогда не испытывал желания уйти в какие-нибудь дебри, «куда не ступала нога человека». Вот в вечернем сумраке на берегу виднеются лодки, среди осеннего оврага — мельница, сквозь майскую зелень проступают крыши домов, даже березовая роща и та кажется ухоженной человеком. Обжитость природы человеком, как бы это странно ни казалось на первый взгляд, еще больше подчеркивается неизменным отсутствием его на картинах И. Левитана. Да человек был здесь и не нужен, ибо и без того все напоминало о нем.

Общепризнанным шедевром И Левитана является картина «Март». Он написал ее в 1895 году, находясь в Горке — имении своих знакомых Турчаниновых. Кому теперь незнакомо теплое солнце на рыхлом снегу этой привлекательнейшей картины? Кто не помнит мохнатой гнедой лошади, с таким удивительным цветовым тактом помещенной в центр полотна? И разве найдется кто-нибудь, кто не почувствовал мартовского холода в прозрачных снежных тенях? Многие художники и до И. Левитана писали те же самые мотивы, а мотив «Марта» неоднократно варьировался последующими художниками, но вот как сказал об этом А. Бенуа «Картины И. Левитана — не виды местностей, не справочные документы, но сама русская природа с ее неизъяснимо тонким очарованием, — тихая, милая, скромная русская природа».

Мартовские дни в Горке принесли И. Левитану много счастливых находок в искусстве. Он наблюдал и писал первые дни весны, и стремительное ее приближение заставляло художника торопиться. Хотя кругом было еще много снега, но пейзаж менялся мгновенно. Где еще вчера таились сугробы снега, сегодня уже бежали звонкие ручьи. Только остановишься посмотреть, а пористые хлопья снега уже на глазах тают и сливаются с их веселым журчанием.

Что, собственно, изображено на картине «Март»? Всего-навсего задворки обыкновенной усадьбы, пригретые и освещенные солнцем,

тающий снег с синими тенями, тонкие ветки деревьев на фоне неба, весело и ярко освещенная стена дома... Но сколько во всем этом сладкой, безотчетной весенней мелодии, и может ли быть что-нибудь проще, безыскуснее и одновременно нежнее, напевнее этой обыденной на вид картины?

В несколько упорных сеансов, без какой-либо этюдной подготовки, целиком с натуры написал И. Левитан свой лучезарный «Март». Колорит картины строится на теплых рыжеватых тонах санной дороги, как бы проступающих сквозь холодноватые серо-голубые тона снега, на сильном цветовом акценте лимонно-желтой стены дома, на золотистых в лучах солнца осинах и березах.

Начало предвесеннего пробуждения природы раскрывается в картине прежде всего через поэзию света, ослепительно яркого мартовского солнца, и уж только потом подкрепляется порыхлевшим снегом. Мы привыкли называть снег «белым», но для зоркого глаза художника белизна его создается из множества цветовых оттенков, потому снег на картине И. Левитана живет — он дышит, мерцает, отражает голубое небо. Повествовательные элементы в «Марте» сведены художником до минимума. Только оставленная у крыльца и пригревшаяся на солнце горкинская лошадь Дианка да незакрытая дверь говорят о незримом присутствии человека.

И. Левитана называли «чистым пейзажистом». Впоследствии не раз высказывалось мнение и о том, что именно с «Марта» импрессионистские приемы стали неотъемлемой частью левитановской живописи. Действительно, здесь от порыхлевших на теплом солнце елей к зелено-рыжей роще, к желтому дому проложены легкие лилово-голубые тени. Но если импрессионисты растворяют цвет в свете, то И. Левитан стремится сохранить цвет изображаемого предмета, он заботится об этом, как и о сохранении предметной ясности изображения. Живописная гамма «Марта» с ее цветовыми тенями построена на импрессионистском сочетании взаимодополняющих цветов, но в своей интенсивности далека от импрессионизма.

И. Левитан всегда очеловечивал природу, прежде всего своим лирическим восприятием ее красоты. В этом полотне он изображает природу как бы «крупным планом», без ненужных подробностей. Так, например, художник запечатлел не весь дом Турчаниновых, а только часть его стены, рамой картины слева срезал все ветви деревьев.

Средствами живописи в картине вызываются не только зрительные, но и неслышимые звуковые и обонятельные ощущения.

Пригревает солнце, от его лучей съезживается снег на крыше крыльца, углубляются и темнеют на тропинке следы от ног. Но, глядя на «Март», мы словно еще слышим все шорохи и звуки природы, ее дыхание, шелест прозрачных ветвей деревьев, пение капли. Рыхлый, тяжелый пласт снега на покато́й крыше, кажется, вот-вот соскользнет вниз, и мы услышим гулкий шум от его падения.

И. Левитан всегда любил гармоническую уравновешенность композиции, а в этом полотне противопоставил желтой стене дома, освещенной прямыми лучами солнца, рельефно выделяющиеся на темной зелени елей золотистые стволы осин. От этого как будто возникает некоторая статичность композиции, но художник оживляет ее сочными цветовыми пятнами и контрастами света и тени.

Все в «Марте» находится в борьбе: зима с весной, теплый солнечный свет с холодной лазурью, темные сосны со светлыми извилистыми осинами, ослепительные пятна снега с синими тенями, большой купол ярко-синего неба и большой кусок ярко-желтой стены. Казалось бы, что такие контрасты должны были «спорить» между собой, однако они гениально примирены великим художником. В холодную синеву неба неуловимо проникает тепло золотистого солнца, а желтизну стены окутывают голубые рефлексy неба, — и ничего не «кричит», не раздражает глаз зрителя, а, наоборот, создается гармоничная мелодия красок.

ОТКУДА МЫ? КТО МЫ? КУДА МЫ ИДЕМ?

Поль Гоген



Летом в конце 80-х годов прошлого века многие французские художники съехались в Понт-Авен. Съехались и почти сразу же разделились на две враждебные группировки. К одной относились художники, вставшие на путь искания и объединенные общим для всех названием «импрессионисты». По мнению второй группы, которую возглавлял Поль Гоген, это название было ругательным.

П. Гогену в то время было уже под сорок. Окруженный таинственным ореолом путешественника, изведавшего чужие края, он имел большой жизненный опыт и поклонников, и подражателей его творчества. Оба лагеря разделялись и по преимуществу своего положения. Если импрессионисты жили в мансардах или на чердаках, то другие художники занимали лучшие комнаты гостиницы «Глоанек», обедали в большом и самом хорошем зале ресторана, куда члены первой группы не допускались. Однако стычки между группировками не только не мешали П. Гогену работать, наоборот, — в какой-то мере помогали ему осознать те черты, которые вызывали у него бурный протест. Отказ от аналитического метода импрессионистов был проявлением полного переосмысления им задач живописи. Стремление импрессионистов запечатлеть все увиденное, сам их художественный принцип — придавать своим картинам видимость случайно

подсмотренного — не соответствовали властной и энергичной натуре П. Гогена. Еще меньше удовлетворяли его теоретические и художественные изыскания Ж. Сера, который стремился свести живопись к холодному, рассудочному использованию научных формул и рецептов. Пуантилистическая техника Ж. Сера, его методическое накладывание краски перекрестными ударами кисти и точками раздражали Поля Гогена своим однообразием.

Пребывание художника на Мартинике среди природы, показавшейся ему роскошным, сказочным ковром, окончательно убедило П. Гогена использовать в картинах только неразложенный цвет. Вместе с ним разделявшие его мысли художники провозгласили своим принципом «Синтез» — то есть синтетическое упрощение линий, формы и красок. Цель такого упрощения заключалась в том, чтобы передать впечатление максимальной интенсивности цвета и опустить все, что ослабляет такое впечатление. Такая техника составляла основу старой декоративной живописи фресок и витража.

Вопрос о соотношении цвета и красок очень занимал П. Гогена. Он и в живописи своей старался выразить не случайное и не поверхностное, а пребывающее и существенное. Для него законом была только творческая воля художника, и свою художественную задачу он видел в выражении внутренней гармонии, которую он понимал как синтез откровенности природы и настроения встревоженной этой откровенностью души художника. Сам П. Гоген говорил об этом так: «Я не считаюсь с правдой природы, видимой внешне... Исправляйте эту ложную перспективу, которая искажает предмет в силу своей правдивости... Следует избегать динамичности. Пусть у вас дышит все покоем и миром души, избегайте поз в движении. Каждый из персонажей должен быть в статичном положении». И он сокращал перспективу своих картин, приближал ее к плоскости, разворачивая фигуры во фронтальном положении и избегая ракурсов. Потому и неподвижны на картинах изображенные П. Гогеном люди они подобны статуям, изваянным крупным резцом без излишних деталей.

Период зрелого творчества Поля Гогена начался на Таити, именно здесь проблема художественного синтеза получила у него свое полное развитие. На Таити художник отрешился от многого, чего знал: в тропиках формы ясны и определены, тени тяжелы и жарки, а контрасты особенно резки. Здесь все задачи, поставленные им в Понт-

Авене, разрешились сами собой. Краски П. Гогена становятся чисты, без мазков. Его таитянские картины производят впечатление восточных ковров или фресок, настолько краски в них гармонично приведены к определенному тону.

Творчество П. Гогена этого периода (*имеется в виду первый приезд художника на Таити*) представляется чудесной сказкой, которую он пережил среди первобытной, экзотической природы далекой Полинезии. В районе Матайе он находит небольшую деревушку, покупает себе хижину, с одной стороны которой плещется океан, а с другой видна гора с огромной расщелиной. Европейцы сюда еще не добрались, и жизнь казалась П. Гогену настоящим земным раем. Он подчиняется медлительному ритму таитянской жизни, впитывает в себя яркие краски синего моря, изредка покрывающегося зелеными волнами, с шумом разбивающимися о коралловые рифы.

С таитянами у художника с первых дней установились простые, человеческие отношения. Работа начинает все больше и больше захватывать П. Гогена. Он делает многочисленные наброски и зарисовки с натуры, при любом случае старается запечатлеть на полотне, бумаге или дереве характерные лица таитян, их фигуры и позы — в процессе труда или во время отдыха. В этот период он создает ставшие всемирно известными картины «Дух мертвых бодрствует», «А, ты ревнуешь?», «Беседа», «Таитянские пасторали».

Но если в 1891 году путь на Таити казался ему лучезарным (он ехал сюда после некоторых художественных побед во Франции), то во второй раз он ехал на любимый остров больным человеком, утратившим большинство своих иллюзий. Все его в пути раздражало: вынужденные остановки, бесполезные траты, дорожные неудобства, таможенные придирки, навязчивые попутчики... Всего два года не был он на Таити, а так много здесь изменилось. Европейский налет уничтожил самобытную жизнь туземцев, все кажется П. Гогену невыносимой мешаниной: и электрическое освещение в Папеэте — столице острова, и несносные карусели рядом с королевским замком, и нарушающие былую тишину звуки фонографа.

На этот раз художник останавливается в районе Пуноауйа, на западном побережье Таити, на арендованном участке земли строит дом с видом на море и горы. Рассчитывая прочно обосноваться на острове и создать условия для работы, он не жалеет средств на устройство своего

жилища и вскоре, как это часто водится, остается без денег. П. Гоген рассчитывал на друзей, которые перед отъездом художника из Франции взяли у него в долг в общей сложности 4000 франков, но те не спешили возвращать их. Несмотря на то, что он слал им многочисленные напоминания о долге, жаловался на судьбу и крайне бедственное положение...

К весне 1896 года художник оказывается в тисках самой жестокой нужды. К этому присоединяется боль в сломанной ноге, которая покрывается язвами и причиняет ему невыносимые страдания, лишая сна и энергии. Мысль о бесплодности усилий в борьбе за существование, о провале всех художественных планов заставляет его все чаще и чаще думать о самоубийстве. Но стоит только П. Гогену почувствовать малейшее облегчение, как натура художника одерживает в нем верх, а пессимизм рассеивается перед радостью жизни и творчества.

Однако то были редкие моменты, а несчастья следовали одно за другим с катастрофической регулярностью. И самым страшным было для него известие из Франции о смерти его любимой дочери Алины. Не в силах пережить утрату, П. Гоген взял огромную дозу мышьяка и ушел в горы, чтобы никто не мог помешать ему. Попытка самоубийства привела к тому, что он провел ночь в страшных мучениях, без всякой помощи и в полном одиночестве.

Долгое время художник находился в полной прострации, не мог держать кисть в руках. Единственным его утешением было огромное полотно (450 x 170 см), написанное им перед попыткой самоубийства. Он назвал картину «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» и в одном из писем писал: «Я вложил в нее, прежде чем умереть, всю мою энергию, такую скорбную страсть в моих ужасающих обстоятельствах, и видение настолько ясное, без исправлений, что следы спешки исчезли и в нем видна вся жизнь».

П. Гоген работал над картиной в страшном напряжении, хотя замысел ее в своем воображении он вынашивал уже давно, он и сам не мог точно сказать, когда же впервые зародилась мысль об этом полотне. Отдельные фрагменты этого монументального произведения писались им в разные годы и в других произведениях. Например, женская фигура из «Таитянских пасторалей» повторяется в этой картине рядом с идолом, центральная фигура сборщика фруктов встречалась в

золотистом этюде «Мужчина, собирающий плоды с дерева»... Мечтая расширить возможности живописи, Поль Гоген стремился придать своей картине характер фрески. С этой целью он оставляет два верхних угла (один — с названием картины, другой — с подписью художника) желтыми и не заполненными живописью — «подобно фреске, поврежденной по углам и наложенной на золотую стену».

Весной 1898 года он послал картину в Париж, а в письме критику А. Фонтена сообщал, что ставил своей целью «не создание сложной цепи хитроумных аллегорий, которые нужно было бы разгадывать. Напротив, аллегорическое содержание картины чрезвычайно просто — но не в смысле ответа на поставленные вопросы, а в смысле самой постановки этих вопросов». Поль Гоген и не собирался отвечать на вопросы, вынесенные им в название картины, ибо считал, что они есть и будут жуткой и самой сладкой загадкой для человеческого сознания. Поэтому суть аллегорий, изображенных на этом полотне, заключается в чисто живописном воплощении этой таящейся в природе загадки, священного ужаса перед бессмертием и перед тайной бытия.

В первый свой приезд на Таити П. Гоген взглянул на мир восторженными глазами большого ребенка-народа, для которого мир еще не утратил своей новизны и пышной самоцветности. Его детски экзальтированному взору открылись в природе незримые для других краски: изумрудные травы, сапфировое небо, аметистовая солнечная тень, рубиновые цветы и червонное золото кожи маори. Таитянские картины П. Гогена этого периода пламенеют благородным золотым заревом, как витражи готических соборов, отливают царственным великолепием византийских мозаик, благоухают сочными разливами красок.

Одиночество и глубокое отчаяние, владевшие им во второй приезд на Таити, заставили П. Гогена видеть все только в черном цвете. Однако природное чутье мастера и его глаз колориста не позволили художнику окончательно утратить вкус к жизни и ее краскам, хотя он и создал полотно мрачное, писал его в состоянии мистического ужаса.

Так что же все-таки таит в себе эта картина? Подобно восточным рукописям, которые следует читать справа налево, содержание картины разворачивается в том же направлении: шаг за шагом раскрывается течение человеческой жизни — от ее зарождения до смерти, несущей страх небытия.

Перед зрителем на большом, вытянутом по горизонтали холсте изображен берег лесного ручья, в темных водах которого отражаются таинственные, неопределенные тени. На другом берегу — густая, пышная тропическая растительность, изумрудные травы, густо-зеленые кусты, диковинные синие деревья, «растущие словно не на земле, но в раю». Стволы деревьев странно извиваются, переплетаются, образуя кружевную сеть, сквозь которую вдалеке виднеется море с белыми гребнями прибрежных волн, темно-фиолетовая гора на соседнем острове, голубое небо — «зрелище девственной природы, которая могла бы быть раем».

На ближайшем плане картины на земле, свободной от всяких растений, расположилась вокруг каменного изваяния божества группа людей. Персонажи не объединены каким-либо одним событием или общим действием, каждый занят своим и погружен в себя. Покой спящего младенца охраняет большой черный пес; «три женщины, присевшие на корточки, будто прислушиваются к себе, замерев в ожидании какой-то нечаянной радости. Стоящий в центре юноша двумя руками срывает с дерева плод... Одна фигура, нарочито огромная вопреки законам перспективы... поднимает руку, с удивлением глядя на двух персонажей, осмеливающихся думать о своей судьбе». Рядом со статуей одинокая женщина, будто машинально, идет в сторону, погруженная в состояние напряженного, сосредоточенного размышления. Навстречу ей по земле движется птица. В левой стороне холста сидящий на земле ребенок подносит ко рту плод, кошка лакает из миски... И зритель спрашивает себя: «Что все это значит?»

На первый взгляд, это как будто повседневная жизнь, но, помимо прямого смысла, каждый образ несет в себе поэтическое иносказание, намек на возможность переносного истолкования. Так, например, мотив лесного ручья или бьющей из земли ключевой воды — это любимая гогеновская метафора источника жизни, таинственного начала бытия. Спящий младенец олицетворяет целомудрие рассвета человеческой жизни. Срывающий с дерева плод юноша и сидящие на земле справа женщины воплощают идею органического единения человека с природой, естественности его существования в ней. Человек с поднятой рукой, с удивлением глядящий на подруг, — это первый проблеск беспокойства, начальный порыв к постижению тайн мира и бытия. Другие раскрывают дерзость и страдание человеческого разума, тайну

и трагедию духа, которые заключены в неизбежности познания человеком своего смертного удела, краткости земного существования и неотвратимости конца.

Многие пояснения дал сам Поль Гоген, однако он предостерегал от стремления видеть в его картине общепринятые символы, слишком прямолинейно расшифровывать образы, а тем более искать ответы. Некоторые искусствоведы считают, что подавленное состояние художника, приведшее его к попытке самоубийства, выразилось в строгом, лаконичном художественном языке. Они отмечают, что картина перегружена мелкими деталями, которые общего замысла не проясняют, а только запутывают зрителя. Даже пояснения в письмах мастера не могут рассеять тот мистический туман, который он вложил в эти детали.

Сам П. Гоген расценивал свое произведение как духовное завещание, может быть, поэтому картина и стала живописной поэмой, в которой конкретные образы претворились в возвышенную идею, а материя — в дух. В сюжете полотна преобладает поэтическое настроение, богатое неуловимыми оттенками и внутренним смыслом. Однако настроение покоя и благодати уже подернуто смутным беспокойством соприкосновения с миром таинственного, рождает ощущение скрытой тревоги, мучительной неразрешимости сокровенных загадок бытия, тайны прихода в мир человека и тайны его исчезновения. На картине счастье омрачено страданием, духовная мука омыта сладостью физического существования — «золотой ужас, прикрытый радостью». Все нераздельно, как в жизни.

П. Гоген сознательно не исправляет неправильные пропорции, стремясь во что бы то ни стало сохранить свою эскизную манеру. Эту эскизность, незаконченность он ценил особенно высоко, считая, что именно она вносит в полотно живую струю и сообщает картине особую поэзию, не свойственную вещам отделанным и чрезмерно законченным.

ОПЕРНЫЙ ПРОЕЗД В ПАРИЖЕ

Камилл Писсарро



Летом 1870 года разразилась франко-прусская война, которая разметала друзей-импрессионистов в разные стороны. Французская армия терпела одно поражение за другим. Камилл Писсарро, который жил в Лувесьенне, неподалеку от Парижа, вынужден был, оставив все свои картины, поспешно уехать. В его доме победители устроили мясную лавку и использовали картины К. Писсарро как подстилки, вытирая об них ноги. Из пятисот холстов уцелело всего около сорока, плоды напряженного 17-летнего труда погибли.

Камилла Писсарро называли «патриархом импрессионизма», хотя его имя среди тех имен, с которыми связано понятие «французский импрессионизм», редко называют первым. Как и большинство этих

художников, он испытал непонимание и оскорбительные насмешки, знал бедность и даже нищету в годы невзгод и лишений. Иногда он целыми неделями бегал от одного торговца к другому, пытаясь продать хоть что-нибудь из своих работ, чтобы прокормить семью.

Это был удивительный человек, редкостный, и даже такие удары судьбы, как потеря картин в Луврские, не сломили его. Среди товарищей Камилл Писсарро оставался самым стойким и убежденным, он один не падал духом, когда другие отчаивались, и у него нашлось мужество, чтобы не искать и не добиваться официального признания и успеха. Даже когда он сам испытывал отчаяние, то и тогда оставался примером и поддержкой для друзей.

Камилл Писсарро, может быть, не стал знаменитостью, но он был, как пишет М. Герман, «образцом для художников действительно одаренных и проницательных». Именно ему был обязан своим художественным воспитанием начинающий свой путь в искусстве Поль Гоген. Сами импрессионисты видели в К. Писсарро не просто большого художника, но еще и абсолютно честного и справедливого до самоотречения человека.

Камилл Писсарро работал без устали, и, наверное, никто из импрессионистов не был так последователен в своих взглядах и не извлек столько чистой поэзии из обычных и скромных вещей, как он. Он не просто совершенствовал уже найденные сюжеты, но всегда обращался к новым мотивам и новым средствам их художественного выражения. Так постепенно художник подошел к главной теме своего позднего творчества — Парижу.

Правда, это уже был не Париж молодости К. Писсарро — город газовых фонарей, первых проложенных широких улиц, город щеголей и мединеток, воспетых французским графиком Полем Гаварни. В конце 1890-х годов над грохочущими вокзалами Парижа поднимался серый дым, среди старых кварталов сияли огнями дворцы универмагов, уже впилась в небо Эйфелева башня и первые автомобили будоражили умы парижан... Город стал суетливым, уличные ритмы — резче, все говорило о том, что завершался XIX век.

Но К. Писсарро не стремился в своих полотнах уловить лицо этого Парижа, скорее он суммировал в них впечатления прошлых лет. Болезнь глаз не позволяла ему работать на улице. В 1897 году он пишет известный теперь всем пейзаж «Бульвар Монмартр в Париже»,

открывающийся из окон Гранд-отеля. Через год в поисках новых точек зрения художник переезжает на улицу Риволи в отель «Лувр» и пишет там картину «Оперный проезд в Париже».

Дождь, зонтики, вереница экипажей, мокрая мостовая — вот и все, что изображено на этом полотне. Но как все написано! Поистине какое-то колдовство красок, и кажется, что сам воздух светится и мерцает мириадами дождевых капель. В этом серебристом тумане тает глубина улицы, а за ней — невидимый, огромный Париж. Художник очень любил такие мотивы — улицы и дороги, уходящие вдаль от зрителя. В «Оперном проезде в Париже» мокрая серая каменная парижская мостовая освещивается множеством самых различных полутонов — желтых, розовых, зеленоватых.

К. Писсарро, вместе с О. Ренуаром и К. Моне, стал одним из первых художников-поэтов современного города. Они показали, что красоту следует искать не только среди античных развалин, но и в кипении сегодняшней жизни. Город, от которого, как от чудовища, бежали художники-классицисты, для них стал частью любимой Франции. Почти все парижские пейзажи К. Писсарро (как и К. Моне) написаны с «верхней точки». Они забирались со своими холстами как можно выше.

«Оперный проезд в Париже» своим идеальным композиционным равновесием напоминает работы К. Писсарро молодых лет. Тяжелая громада домов слева уравновешена чуть сдвинутой вниз чашей фонтана в правой стороне картины. Мгновенное впечатление от потока людей и экипажей не мешает ощущению спокойной устойчивости, как это всегда бывает у художника. Он сознательно усиливает разворот пространства в глубину, чтобы достичь этим своеобразной перспективной напряженности, хотя на самом деле расстояние до здания Оперы значительно меньше, чем на картине.

Париж на картинах Камилла Писсарро, как пишет М. Герман, «многолик». В «Оперном проезде в Париже» изображен влажный, мглистый зимний день, даль скрыта туманом, на мокрой мостовой дрожит желтоватый полусвет, отражающий мутные тени человеческих фигур и фиакров. В этом произведении К. Писсарро, может быть, как никогда прежде почувствовал столь характерное для Парижа сочетание масштабных зданий и широких улиц с камерностью и тонкой значительностью отдельных деталей. Неназойливо и артистично

подчеркивает он форму высоких труб, ритм витринных маркиз, силуэты фонарей и фонтанных чаш. По острому ощущению современного «лица города», по сдержанности колорита и стремительности пространственного эффекта многие исследователи считают, что «Оперный проезд в Париже» Камилла Писсарро предвосхищает будущие парижские пейзажи А. Марке.

КОРАБЕЛЬНАЯ РОЩА

Иван Шишкин



Редкая популярность Ивана Шишкина у современников и особенно у последующих поколений имела и свою обратную сторону. Многочисленные копии его картин вывешивались обычно в провинциальных привокзальных залах ожидания и столовых, воспроизводились на конфетных обертках, и все это, конечно, способствовало широкой известности художника. Но истинное значение его в русском искусстве от этого порой тускнело, суживалось.

Натуру И. Шишкин не облагораживал в соответствии с эстетическими требованиями академизма, да она в этом и не нуждается. Природа для художника — само благородство, именно она может облагородить человека и непосредственно, и в воспроизведении ее искусством. Все современники и последующие поколения искусствоведов отмечали, что личность самого художника растворялась в природе в восторге от нее. И. Шишкин не смотрел в себя, не

прислушивался к своему «я», он обозревал мир восторженно, в полном от себя отвлечении, унижая себя перед творениями прекрасной природы. Многие художники изображая природу, показывали и свой внутренний мир, голос же И. Шишкина полностью совпадал с голосом природы. Главные творческие достижения Шишкина-художника как раз и связаны с эпическим изображением национальных черт русского пейзажа.

С именем Ивана Шишкина у зрителя связано представление о неторопливом и величественном повествовании о жизни русского бора, о дебрях лесной глуши, напоенных запахом смолы и преющего бурелома. Его огромные полотна были как бы обстоятельным рассказом о жизни могучих корабельных рощ, тенистых дубрав и раздольных полей с клонящейся под ветром спелой рожью. В этих рассказах художник не упускал ни единой подробности и безупречно изображал все: возраст деревьев, их характер, почву, на которой они растут, и как обнажаются корни на кромках песчаных обрывов, и как лежат камни-валуны в чистых водах лесного ручья, и как расположены пятна солнечного света на зеленой траве-мураве...

Со всех сторон обступают нас богатырские сосны и исполинские замшелые ели с причудливо изгибающимися ветвями. Все на полотнах художника заполнили многочисленные, любовно выписанные приметы лесной жизни: вылезавшие из-под земли корни, огромные камни-валуны, обросшие мхом и опятами пни, кусты и обломанные сучья, трава и папоротники. Все это до мельчайших подробностей изучено, облюбовано и написано И. Шишкиным, половину жизни проведенного в лесу и даже внешностью своей напоминавшего старика-лесовика.

Творчество художника — это восторженная ода, воспевающая эпическую красоту и мощь русского леса. Недаром И. Крамской говорил: «До Шишкина в России были пейзажи надуманные, такие, каких нигде и никогда не существовало». Даже с учетом категоричности такого утверждения И. Крамской не слишком погрешил против исторической истины. Величественная русская природа, служившая источником поэтических образов в фольклоре и литературе, действительно, долго не изображалась так ярко в пейзажной живописи. И только колорит пейзажей И. Шишкина отличался изысканностью богатейших оттенков зеленого цвета, в мягкую гамму которых органично включаются коричневые пятна стволов деревьев. Если он

изображает водную гладь пруда, то она переливается у него перламутром зыбких отражений деревьев, кустарников и трав. И нигде художник не впадает в салонность, сентиментальное восприятие природы было чуждо И. Шишкину. Именно это и позволило ему в 1898 году написать подлинно эпический шедевр — картину «Корабельная роща», которая считается одной из вершин творчества художника.

На полотне представлен типично русский лесной пейзаж с поднявшейся могучей стеной густого хвойного бора. Опушка его буквально купается в лучах благодатного летнего солнца. Его ослепительный свет не только позолотил кроны деревьев, но и, зажигая трепетное сияние бликов, проник в глубь леса. Впечатление от картины у зрителя создается такое, будто он наяву вдыхает терпкий запах нагретого солнцем соснового бора. Прогретой до самого дна кажется и вода железистого ручья, вытекающего из-за деревьев. Пронизана светом и каждая песчинка обнажившейся почвы его русла.

Казалось, в этой картине нет особенно ярких красок, как нет их в сосновом лесу в действительности — с его однообразной окраской зеленого убора деревьев и их стволов. Нет в картине и разнообразия растительных форм, как не встречается это и в сосновом бору, где царит только одна порода деревьев. Много еще чего нет, казалось бы... А между тем картина сразу покоряет зрителя национальными особенностями русского пейзажа — величавой своей красотой, силой и крепостью. Конкретные земные силы природы у И. Шишкина кажутся по неземному мощными, поглощающими все случайное, низменное и мелкое.

Первое впечатление от картины — это величавое спокойствие и невозмутимость. И. Шишкин написал ее, не ища тех переменчивых эффектов — утра, дождя, тумана, какие были у него раньше. Это полотно как будто напоминает и «Сосновый бор», но разница между ними очень многозначительна. Если деревья в «Сосновом бору» изображались целиком — полностью с небом над ними, то в «Корабельной роще» кусты и деревья слева полотна исчезли, а другие надвинулись на зрителя и заняли весь холст. Строй сосен выровнялся, и контраст близкого и удаленного отсутствует. Взамен прежней детализации И. Шишкин находит другой прием привлечь внимание зрителя, противопоставляя то сходные, то разнородные мотивы. В центре картины он выделяет несколько сосен, освещенных солнцем.

Левее сосны уходят в глубь рощи, то появляясь на свету, то скрываясь в тени. По другую сторону полотна показан сплошной массив зелени. Рядом с могучими деревьями, живущими уже сотни лет, И. Шишкин изображает молодую поросль, идущую на смену старым великанам — тянутся кверху, говоря о молодой жизни, тонкие сосенки. Вершины огромных деревьев скрываются за рамой картины, как будто им не хватает места на полотне, и наш взор не может охватить их целиком. Тут же на первом плане тонкие жердочки переброшены через мелкий ручеек, растекающийся по песку слоем прозрачной воды.

«Корабельная роща» была написана художником под впечатлением природы родных мест, памятных И. Шишкину еще с детства. На рисунке к картине он сделал надпись: «Афаносовская Корабельная роща близ Елабуги», и этим полотном Иван Шишкин завершил свой творческий путь.

ГОЛУБЫЕ ТАНЦОВЩИЦЫ

Эдгар Дега



Полотна Эдгара Дега внесли блистательный вклад в историю мирового и французского импрессионизма, хотя вначале можно было предположить, что он станет академическим художником, может быть, даже самым крупным академическим художником после Энгра. К этому располагала среда, из которой вышел Э. Дега (его семья принадлежала

к финансовой буржуазии), образование (он учился в юридической школе, но бросил ее ради Школы изящных искусств) и частые посещения Италии, где художник знакомился с классическими образцами итальянского искусства.

Но Эдгар Дега более всего известен публике как художник балерин, и действительно, никакие другие сюжеты не привлекали его так сильно (может быть, еще только скачки). Он был первым из европейских художников, кто совершенно по-новому увидел балет. «Балетная» тема позволяла художнику сочетать изысканные линии с эффектами искусственного освещения, но и в развитии этой темы Эдгар Дега шел очень осторожно, поэтому его произведения резко отличаются от картин таких классиков импрессионизма, как К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей и других. Например, О. Ренуару было близко радостное ощущение бытия, ощущение почти физиологическое, вызывающее в памяти догомеровскую Грецию; то ощущение, которое не знает моральных срывов и больных вопросов современности и которое всегда побеждает в радостном усилии самоутверждения. Но они были далеки друг от друга, и Э. Дега с тех же персонажей и в тех же местах писал совсем другие картины — порой горькие и безрадостные. Например, в «Танцевальном классе» он изображает балерин не на сцене, а за кулисами во время репетиции. На их лицах застыло то ли напряженное внимание, то ли утомление, а парадные улыбки и традиционное изящество исчезли. Повороты фигур зачастую попросту некрасивы, а движения — у балерин! — угловаты. Взгляд зрителя скользит по худым спинам, острым локтям, жилистым шеям...

Эдгар Дега стремился ощутить пульс городской цивилизации и ее ритм, лишенный всякой праздничности, вместо отдыха он передавал монотонность профессионального труда. По количеству картин важнейшее место в творчестве художника как раз и занимает «балетный» цикл. Образами балета он был пленен еще в 1870-е годы и до последних дней жизни был верным почитателем этого искусства.

Интерес к Терпсихоре — давняя традиция французской живописи. Многие парижские художники были завсегдатаями Оперы и часто в лице танцовщиц и артисток находили своих вдохновительниц. Образы пленительных оперных «нимф и богинь», властвовавших в галантном XVIII веке, оставили Ланкре, Латур, Фрагонар и другие живописцы. Эдгар Дега тоже был завсегдатаем театра, но совершенно иначе

подошел к театральной теме. Его прельстила не какая-то конкретная прима-балерина, он заинтересовался балетом вообще, — балетом, живущим особой жизнью, и рядовой средней балериной. И художник показал зрителю разные уголки театра: сцену, фойе, артистическую уборную, иногда видимую только в щель приоткрытой двери.

Балет времен Эдгара Дега — это балет-феерия, спектакль удивительных превращений, когда на глазах у публики возникали и исчезали страны света, царства, миры и океаны, земли и подземелья. Все материальное теряло в таком театре свои обязательные свойства и непререкаемые права. Подлинным венцом этой театральной мистерии являлись сами танцовщицы, усыпанные звездными блестками и освещенные разноцветными огнями рампы. Безмятежная радость овладевала на весь вечер зрителями и сценой, где феей, наядой, нимфой царила балерина в прозрачном тюлевом костюме, превращаясь в эфир парящего танца.

Балетные картины Э. Дега — это не столько картины балетомана, для этого он был слишком ироничен и страстен. Именно в этих полотнах прослеживается двойная аналитическая работа художника — разрушение иллюзии реального мира и ее новое воссоздание на художественном полотне. Как-то Э. Дега сказал, что изображать моющихся женщин — «это все равно, как если бы подсмотреть через замочную скважину». В какой-то мере он «подсмотрел» и «Голубых танцовщиц», — сумев выбрать тот угол зрения, ту линию и те части, которые нужны были только ему. С тайной радостью и блаженством он наблюдал жизнь в ежеминутном борении света и тьмы, подробностей и целого, переносил на полотно клочки и арабески жизненного калейдоскопа, был в самом горниле жизни свидетелем инкогнито — все видящим, но никому не видимым; все чувствующим, но холодно сдержанным.

В «Голубых танцовщицах» Э. Дега само радужное мерцание чистых тонов вызывает мелодию танца, в этом полотне воплощена полная непринужденность и свобода композиции. Но критики и публика очень часто смеялись над манерой художника «обрезать» предметы и людей, приписывая ее «неумению» уместить на полотне желаемое, уложиться в размер картины.

«Голубые танцовщицы» написаны пастелью, Э. Дега любил пастель, так как при работе ею цвет и линия были едины. Четыре

танцовщицы в картине образуют единое целое, своей пластикой передавая идею гармоничного, слаженного и развивающегося движения. Изображен ли здесь момент танца, репетиции или, быть может, на полотне запечатлена фигура одной и той же танцовщицы, но в разных поворотах? Скорее всего зритель не будет вдаваться в подробности, потому что его заворочит сияние голубого цвета — то насыщенного синими оттенками, то переходящего в изумрудные. Светятся и переливаются газовые юбки, сверкают на корсажах и в волосах балерин зеленые, голубые и красные ленты, легко касаются пола ноги в розовых балетных туфлях...

ДАМА В ГОЛУБОМ

Константин Сомов



Настоящий художник на протяжении всей своей жизни создает собственный, особый мир. Например, В.М. Васнецов строил в старой Москве деревянный терем, Б. Кустодиев поселил своих купцов и купчих в небольшом городке на берегу Волги. Константин Сомов

местом для своих героев избрал окрестности Петербурга и время — XVIII век, век красоты, галантности и милых забав.

В XVIII веке, в милых вещицах и парковой архитектуре того времени, в томных гавотах и менуэтах художник черпал свое вдохновение. Чтобы по-настоящему проникнуть в мир прошлого, К. Сомов погружается в изучение и собирание разного рода источников, в которых видит живые свидетельства очевидцев. Такими источниками были для него мемуары, поэзия и проза XVIII века, музыка, романсы и, конечно, изобразительное искусство — рисунки, гравюры, картины. К. Сомов внимательно изучал старинные, пожелтевшие от времени альбомы, всевозможные изображения, пытаясь уловить характерные черты облика людей XVIII века — их позы, походку, жесты, ритмы движения, костюмы, прически. Соприкасаясь со всем этим материалом, художник как бы вдыхал аромат эпохи и постигал ее своеобразие. Источником вдохновения стала для него музыка Глюка, Моцарта и других композиторов.

Сам Константин Сомов жил и творил в сложную эпоху, полную острых противоречий, когда старые общественные идеалы изживали себя, а новые еще не получили достаточного развития. Как и многих художников его времени, К. Сомова подчас пугала и отталкивала действительность, от этого появлялось «недоверие к жизни. И он, как и художники «Мира искусства» (куда он входил), не видел выхода из противоречий жизни и стремился уйти от них в мир прошлого, мир искусств. Он, как и другие «мирискусники», решительно отмежевался от искусства второй половины XIX века с его демократизмом и просветительской социальной направленностью, а также и от эстетической теории Н.Г. Чернышевского. Бытовому жанру эпигонов передвижничества К. Сомов противопоставил жанр ретроспективы, уводящий в мир прошлого — в эпохи рококо и ампира (любимые эпохи «Мира искусства»).

Однако уход от современности не был буквальным, для К. Сомова он явился своеобразной формой его отношения к реальной действительности. Для своих картин К. Сомов избрал «старинный язык», потому что он был ему приятнее языка современности, но художник ни в коем случае не хотел быть «бытописателем старины», и при всем старинном убранстве своих полотен он оставался самым показательным художником своего времени. Может быть, даже более

близким нам, чем многие его современники — певцы серых улиц, бульваров и небоскребов, потому что все эти, как будто бы «совсем новые вещи» вовсе не раскрывали душу современного К. Сомову человека.

После возвращения на родину из-за границы К. Сомов почувствовал себя «настоящим художником», совсем взрослым и крепким. Он начинает сразу три картины — «Вечер», «Дама в голубом» и «Остров любви», которые сейчас широкой известны, да и в то время они носили характер настоящего манифеста. Все они являют собой зрелище строгой и прекрасной разработки художником близкого его сердцу мира — мира XVIII века.

«Дама в голубом» (портрет художницы Е.М. Мартыновой) — как чистый и нежный цветок, занесенный из каких-то неведомых светлых садов. Немного найдется в русской живописи начала XX века портретов, которые были бы в такой степени знаменем времени, как «Дама в голубом». В этом произведении К. Сомов воплотил новый идеал женственности, создал свой образ «Прекрасной Дамы», отразил свое представление о поэтическом и возвышенном — далеком от повседневных будней.

Художник был давно дружен с Елизаветой Михайловной Мартыновой, видимо, она была одним из немногочисленных увлечений К. Сомова. Он учился вместе с ней в Академии художеств, рано начал писать ее. К поэтическому образу Е.М. Мартыновой художник обращался много раз. Еще в годы совместного обучения, в самых первых этюдах он воплотил непосредственные впечатления от живой природы. А в 1897 году К. Сомов приступил к работе над новым портретом Е.М. Мартыновой, с подробно разработанным планом.

Перед художником была очень интересная модель, и его волновала мысль о портрете-картине, в котором бы он смог запечатлеть глубоко поэтический образ. Молодая женщина в пышном, сильно декольтированном платье, с томиком стихов в опущенной руке изображена стоящей у зеленой стены разросшегося кустарника. Е.М. Мартынову художник переносит в мир прошлого, облекает ее в старинное платье, помещает модель на фоне условного декоративного парка. Это — стройный вымышленный мир природы (созданной человеком), мир музыки (музицирующие фигурки на скамье), мир вечернего покоя. Вечернее небо с легкими розовыми облаками, деревья

старинного парка, темная гладь водоема — все это изысканно по цвету, но, как истинный «мирискусник», К. Сомов стилизует пейзаж. Например, пожухшая зелень листвы словно взята со старинных гобеленов или с пожелтевших картин старых мастеров.

Созданный К. Сомовым ретроспективный портрет стал новым явлением в русском искусстве. Художник был первым, кто поставил перед собой эту задачу и блестяще решил ее. Интерес к духовному миру человека связывает К. Сомова с традициями русской портретной живописи, и вместе с тем «Дама в голубом» намечает новую тенденцию. Художник отказался от всего случайного, бытового, он поднял созданный им образ над повседневностью, придав ему возвышенное очарование.

Прежде всего зрителя в портрете Е.М. Мартыновой привлекает необычное сопоставление старинного стилизованного парка, старинного костюма и современной художнику женщины с ее сложным духовным миром. Глядя на эту одинокую, тоскующую женщину, зритель не воспринимает ее как человека из иного мира, прошлого и далекого. Это — женщина конца XIX века. Все в ней характерно: и болезненная хрупкость, и чувство щемящей тоски, печаль в ее больших глазах и плотной линии скорбно сжатых губ. И та естественная бледность, которой в XVIII веке добивались лишь искусственными снадобьями...

На фоне дышащего волнением неба хрупкая фигура Е.М. Мартыновой полна особой грации и женственности, несмотря на тонкую шею, худые покатые плечи, затаенную грусть и боль. А между тем в жизни Е.М. Мартынову все знали как веселую, жизнерадостную молодую женщину. Подруга ее, М. Ямщикова, писала: «Что сделал художник с этим лицом, с этими когда-то сияющими торжеством глазами? Как сумел вытащить на свет глубоко запрятанную боль и печаль, горечь неудовлетворенности? Как сумел передать это нежное и вместе с тем болезненное выражение губ и глаз?» Действительно, глубина проникновения К. Сомовым в образ просто поразительна. Е.М. Мартынова мечтала о большом будущем, хотела реализовать себя в настоящем искусстве и презирала житейскую суету. А случилось так, что в 30 с небольшим лет она умерла от туберкулеза легких, не успев ничего исполнить из задуманного.

Чтобы ярче передать утонченность образа своей модели, К. Сомов прибегает к лессировкам, добиваясь тончайших красочных нюансов, прозрачных голубых теней в живописи лица и открытых плеч. Замечательны по своей выразительности жесты прекрасно написанных рук. В левой, поднесенной к груди, и в бессильно опущенной правой есть что-то невыразимо беспомощное. Обычно в своих портретах К. Сомов не столь открыто пользовался жестом как средством характеристики, но «Дама в голубом» стала исключением.

Несмотря на парадность портрета, в нем звучит скрытая задумчивая нота. И она заставляет зрителя пережить настроение героини, проникнуться к ней тем сочувствием, каким был полон и сам художник. Между этой грустной женщиной и изображенными в глубине лицами нет сюжетной связи, нет взаимодействия.

Мужская фигура, обликом напоминающая самого К. Сомова, а также жанровая сценка еще острее подчеркивают ее одиночество. Темная плотная купа деревьев словно отгораживает это хрупкое создание от окружающего мира. С. Маковский в 1913 году отмечал, что в портретах К. Сомова, в его отношении к жизни как к «маске небытия» таится «скорбное сознание своей одиночества в этом мире, слишком призрачном, чтобы верить ему до конца».

«Дама в голубом» трагически одухотворена, устала, надломлена. Взгляд ее воспален, губы запеклись, на щеках горит лихорадочный румянец. Она больна, и художник поэтизирует ее болезнь и одиночество. Искусство рубежа веков, по выражению Т. Манна, видит в болезни «небуржуазную форму здоровья». Современный человек с его тоской и неудовлетворенностью противопоставлен на картине К. Сомова гармоничному миру прошлого — миру XVIII века, но это опять же не ощутимо реальный мир, а идеальный. Мир, который воспринимался К. Сомовым через искусство рококо и музыку, недаром он изобразил сценку с музицирующими, которая напоминает «галантные празднества». Эта ретроспективная стилизация пронизывает весь портрет, ощущается она и в самом изображении образа Е.М. Мартыновой: в характере тонкого, мечтательного, слегка наклоненного лица; в холодных, прозрачных тенях на шее и груди; в фасоне старинного платья и в том, как написан блестящий, ниспадающий тяжелыми складками синий муар и тонкие ажурные кружева.

«Дама в голубом» появилась на выставке «Мира искусств» в 1900 году (*из-за отъезда художника в Париж и болезни модели эта картина писалась три года*) под названием «Портрет», а через три года она была приобретена Третьяковской галереей. «Дама в голубом платье», просто «Дама в голубом» — под такими названиями портрет Е.М. Мартыновой вошел в историю русской живописи.

ПИР ВО ВРЕМЯ СБОРА ВИНОГРАДА

Нико Пиросмани



Биография и творчество Н. Пиросмани исследованы и изучены с той обстоятельностью, какой порой не удостаивают и профессионального художника. А ведь долгое время (даже и сейчас) Н. Пиросмани рассматривали как художника-примитивиста, «наивного художника», как явление, находящееся между большим искусством и фольклором. Много было в старом Тифлисе живописцев, работавших для городских духанщиков и парикмахеров, и Н. Пиросмани был одним из них. «Примитивно» выполненные, его картины воспринимались как неотъемлемая декоративно-прикладная часть духанов и винных погребков, и мало кто видел в нем настоящего художника, правдиво и искренне воспевающего родные края и родной город.

К концу XX века уже немало внимания уделялось народному творчеству, и многие из собирателей фольклора в поисках народных стихов и сказаний исходили Грузию вдоль и поперек. Что же «мешало» им увидеть Н. Пиросмани? Может быть, весьма своеобразный круг его меценатов — владельцев духанов, трактиров, винных погребков и парикмахерских? Друзьями его были и тифлисские бедняки, которые хорошо знали и по-своему ценили Н. Пиросмани. Из такого окружения трудно было вырваться, а с другой стороны, художник вряд ли бы мог оторваться от него, жить и творить вне народа

«Мешал» рассмотреть своеобразный талант Н. Пиросмани и «академизм» передовых деятелей культуры, которые видели в его картинах больше нарушений общепринятых художественных законов, чем ту сердечность и простоту, которые художник так щедро

разбрасывал по своим полотнам. Да, он не умел писать по художественным законам, и все в творчестве Н. Пиросмани было обусловлено интуицией. Именно интуиция в сочетании с гениальной одаренностью позволили ему создать собственную художественную систему и проникнуть в историю искусства и тайну бытия.

«Духанный живописец», он по рождению, верованиям и среде обитания принадлежал к народным низам Грузии, внешне оставаясь с ними, он вел при этом жизнь одинокого и свободного художника, превыше всего ценившего творческую свободу. Когда виноторговец Месхишвили предложил ему поступить к нему на постоянную службу, Н. Пиросмани гордо ответил: «Кандалов на себя надеть не хочу».

Замкнутый, до болезненности самолюбивый, Н. Пиросмани был беден и одинок, и рядом с ним не было близких людей. Никто не помогал художнику осваивать искусство живописи, все приходилось постигать самому. Знал ли он законы перспективы и анатомию человеческого тела? Мог ли передать на своих полотнах сложные сочленения и ракурсы? Наверное, нет, да и вопросы это, конечно же, риторические, отвлеченные. Но Н. Пиросмани и не нужно было рисовать по академическим правилам. Разве можно представить его пейзажи с правильной перспективной, его людей с правильной анатомией тела?

Мир картин Н. Пиросмани — это мир Грузии, безоблачный и цветущий мир, прекрасная мечта о прекрасной жизни. Подобно ашугам, он воспел Грузию, ее людей и ее славное прошлое. Праздники, свадьбы, кутежи горожан, чинные обеды в семейном кругу, моления, путешествия паломников к святым местам, щедрые и теплые застолья друзей — вот темы картин Н. Пиросмани.

А для него самого каждая зима была катастрофой. Не имея теплой одежды, он мерз, простужался и кашлял. Жил под лестницей, где не было ни печки, ни мангала, дров или угля для них купить было не на что. Да и не разрешил бы хозяин топить под лестницей. Жизнь под лестницей была пыткой. Стыли пальцы, замерзало масло в склянке, ночью дрожь сотрясала все тело, да и рассветы были жестокими. Подметки его сапог отрывались, бахрома брюк принимала цвет уличной грязи; намокший пиджак прилипал прямо к телу, потому что рубашки под ним обычно не было. Но зато как солнечно его искусство!

Идея прославления жизни, природы, приобщения к ее дарам, идея человеческого единения со всей силой проявилась в многочисленных «кутежах» Н. Пиросмани. Именно с ними у многих прежде всего и ассоциируется имя художника, они наиболее точно и прямо отвечали и главной задаче его живописи — украшать духаны. Пиросмани расписывал стены многих трактиров и духанов, но росписи эти были недолговечны: через два-три года помещения обычно белились и фрески замазывались.

После посещения одного из заседаний Общества грузинских художников Н. Пиросмани сказал: «Вот, что нам нужно, братья. Посередине города, чтобы всем было близко, нужно построить большой деревянный дом, где мы могли бы собираться. Купим большой стол, большой самовар, будем пить чай, много пить и говорить об искусстве». Этот «кутеж художников» оказался утопией, но свою мечту о «братстве» Н. Пиросмани воплотил в изображении столь реальных и столь характерных для Грузии «кутежей».

Строятся эти картины по единой схеме: пирующие сидят за столом, покрытом скатертью, а иногда прямо на земле. Они сидят с задней стороны стола, лицом к зрителю, сидящие по бокам стола обращены к нам в профиль. Некоторые из пирующих изображены стоящими. На праздничном столе обычно видны композиции из одних и тех же видов снеди, перед столом часто лежит бурдюк с вином. Варьируя типы и количество участников пира, Н. Пиросмани иногда добавляет к ним официантов и музыкантов.

Время на его полотнах словно замедляет свой бег, в «компаниях», «обедах», «кутежах» художника оно растягивается и останавливается. У его трапез нет начала и конца, они — вечны. Люди, участвующие в них, как будто выключены из реального течения времени: они не живут, не действуют, они существуют нескончаемые, неизменные, застывшие неподвижно, словно миг стал вечностью, а вечность мигом. Одной из лучших в серии пиров и кутежей является картина «Пир во время сбора винограда». На ней Н. Пиросмани зримо изобразил великолепие и щедрость грузинской земли, легкий и прозрачный воздух, который ласкает горы, долины и виноградники.

В центре картины ярко светится стол с белой скатертью, заставленный тарелками со снедью. За столом чинно сидят горожане, остальные персонажи этого полотна размещены на нем фронтально.

Пирующие поднимают роги с вином. Повар в белом угощает гостей шашлыком, официант во фраке несет на блюде индейку. По бокам картины собирают и дают виноград крестьяне, превращая его в молодое вино.

Изображенный на картине «кутеж» приобретает особый размах и пышность: кроме веселящихся здесь есть музыканты и другие персонажи. Это и в самом деле пир, а не просто дружеское застолье, какое зритель видит на других полотнах Н. Пиросмани. Здесь выросли и приобрели значительность фигуры крестьян: женщины, собирающей плоды, стоя на подставленной к дереву лестнице, и высокого мужчины, давящего виноград босыми ногами. Эти фигуры, словно рамой, замыкают картину справа и слева.

Но и этот размах как будто недостаточен для художника. Почти все пространство этой огромной (346x110 см) картины занято виноградником, только крохотный кусочек неба с птичьей стаей да деревушка на горизонте приоткрываются в просвете. И пространство это словно шевелится от всего на нем изображенного. Неправдоподобно большие кисти винограда расталкивают друг друга и словно спорят с яркими яблоками — красными и желтыми.

И повсюду люди... Они рвут виноград, таскают его в корзинах, мнут в давяльнях, грузят и вывозят на арбах. Все это показано обстоятельно и чинно. Один из исследователей творчества Н. Пиросмани заметил, что на этой картине изображены все стадии сбора и обработки винограда. Даже если это и шутливое преувеличение, зрителя не оставляет ощущение многолюдности: виноградник кажется населенным еще сотнями людей, которые скрываются за его листьями, снуют по нему, охваченные радостными заботами. И крохотная группка пирующих горожан теряется в грандиозной панораме праздника труда, каким всегда был сбор винограда в Грузии.

ЗАМОРСКИЕ ГОСТИ

Николай Рерих



Есть художники, жизнь которых несет на себе печать их необычной натуры, оригинального и самобытного отношения к миру. Даже краткая биография Николая Константиновича Рериха напоминает не просто увлекательный рассказ, а целый роман. Советский искусствовед И. Петров отмечает, что он был «замечательным живописцем, неутомимым путешественником, страстным исследователем, философом и поэтом. Он жил во Франции и Швейцарии, Бельгии и Голландии, Англии и Германии, Финляндии и США, Китае и Японии; совершил поездки на Цейлон, Филиппины и в Гонконг, последние годы жил в Индии».

Не только творчество, но и сама яркая личность Н. Рериха привлекали к нему людей, еще при жизни известность его стала почти легендарной. Картины Рериха, которых насчитывается более 5000, можно найти в ведущих музеях и художественных коллекциях всего мира. В России, пожалуй, нет музея или галереи, которые не обладали бы несколькими его произведениями. В некоторых музеях целые залы посвящены исключительно его картинам, и в честь его в Нью-Йорк-Сити в 1929 году было воздвигнуто 29-этажное здание. Кажется, первый раз в истории построен целый музей для шедевров одного художника еще при его жизни.

Одной из особенностей искусства Н. Рериха, которая определяла все направления его творческих поисков, было стремление воплотить в живописи образы далекого, героического прошлого, проникнуть в смысл древних преданий, передать всю поэтическую прелесть народной жизни. Киевская Русь, набеги викингов, легенды Древнего Востока привлекали Рериха в самом начале его творческой деятельности. Выступая в 1898—1899 годы в Петербургском археологическом институте с циклом лекций «Художественная техника в применении к археологии», он говорил: «Для того чтобы историческая картина производила впечатление, необходимо, чтобы она переносила зрителя в минувшую эпоху. Для этого художнику нельзя выдумывать и фантазировать, надеясь на неподготовленность зрителей, а в самом деле надо изучать древнюю жизнь, как только возможно, проникаться ею, пропитываться насквозь».

Наилучшим примером такого проникновения в прошлое были исторические картины великого В. Сурикова. Но он посвятил свое творчество событиям Московского царства XVI—XVII веков. А тот исторический пласт, который увлекал Н. Рериха, уходил во времена Киевской Руси и даже дальше — вплоть до каменного века. История становится для художника живой частью народной жизни, истоком национального начала в русском искусстве является для него народ русский, создавший изумительно красивые поэтические сказания, песни, художественные изделия. «Когда смотришь на древнюю роспись, на старые изразцы или орнаменты, то думаешь: «Какая красивая жизнь была! Какие сильные люди жили ею! Как жизненно и близко всем было искусство...» — восклицал Н. Рерих.

В русское искусство Н. Рерих вошел сразу как зрелый мастер. Академию художеств он окончил дипломной картиной «Гонец. Восстал род на род», которая была горячо встречена И. Репиным и В. Суриковым и с выставки приобретена П.М. Третьяковым. После «Гонца», по совету И. Репина, Н. Рерих уезжает в Париж в мастерскую известного исторического живописца Ф. Кормана. Французский художник сразу увидел, что перед ним уже сложившийся мастер, и бережно отнесся к его яркому, самобытному дарованию. Когда Н. Рерих уезжал из Франции, его душа уже была полна образами Древней Руси. Вскоре он создает цикл картин под названием «Начало Руси. Славяне».

«Заморские гости» — одна из картин этого цикла, написанная в 1901 году. Она сразу же получила всеобщее признание, и художник сделал с нее несколько повторений. Картина имеет и свой литературный вариант в новелле, написанной Н. Рерихом в 1900 году. Меткими, художественно точными словами описывает он плывущие ладьи, носы которых завершены раскрашенными резными драконами. На их бортах пестрые щиты, сверкающие на солнце, наполненные ветром паруса наводят страх на врагов. Плывут ладьи по Неве и Волхову, Днепру и Ильмень-озеру — в самый Царьград. Идут варяги на торг или на службу... Также и на картине по синей глади безмятежного моря медленно движутся на зрителя расписные варяжские ладьи. Гордо вздымаются узорчатые головы грифонов-драконов, крутые борта кораблей украшены разноцветными щитами, алые паруса пылают на фоне небесной лазури. С любопытством вглядываются столпившиеся на корме викинги в открывающиеся перед ними дали.

Привлекает картина и своей красочной праздничностью. Открытые, напряженные тона создают ощущение радостного перезвона ярких цветов. Красные и синие, голубые и золотисто-коричневые краски в украшении кораблей, в природе и одежде людей особо звучат рядом с белизной легких облаков и крыльями летящих над морем чаек. Живописность этой картины открывает перед зрителем (как и перед варягами) новую, дотоле неведомую страну. И вот мы уже узнаем узорочье народных орнаментов и праздничность древнерусского искусства. В памяти зрителей оживают любимые с детства сказания о людях минувших времен, о славной жизни, овеянной столькими поэтическими легендами. За гранью веков, где подлинная история

сливается с мифом, а сказочное превращается в реальность, живут эти гости, из чужой страны приехавшие посмотреть на Русь Великую.

Историчны не только лады и сидящие в них варяги в шлемах, но и пейзаж самой природы. Волнистые линии зеленых холмов с оставшимися кое-где округлыми валунами — это результат движения ледников, которые сгладили, смягчили острые рельефы северного ландшафта. На вершине одного холма видны три кургана — это захоронения вождей. На другом — укрепленный тыном и башнями славянский городок, откуда, может быть, жители смотрят на флотилию не только с тревогой и волнением, но и с любопытством. Поразительно мастерство Н. Рериха, с каким он написал озаренные закатными лучами и горящие на солнце разноцветные струги. Плотная синева волн, разрезаемых груженными товаром кораблями; зеленые холмы и стены встающего вдалеке града; чистая синева небес, радостное сияние утреннего солнца — все заставляет верить в чудесную сказку.

Картина полна движения — то замедленно-тяжелого в плавном движении ладей, то шумного и легкого в гомоне чаек и взмахе весел. Неподвижные, словно спящие холмы только усиливают впечатление торжественного прибытия гостей. Но, вглядываясь в картину, мы не найдем в ней ярко и живо написанных лиц, отдельных характеров, своеобразных индивидуальностей. Лица викингов едва различимы, а жителей русских городов не видно вообще. Русский художник С. Маковский отмечал: «У людей на холстах Рериха почти не видны лица. Они — безликие привидения столетий. Как деревья и звери, как тихие камни мертвых селений, как чудовища старины народной они слиты со стихией жизни в туманах прошлого. Они — без имени... Их нет отдельно и как будто не было никогда: словно и прежде, давно, в явной жизни, они жили общей думой и общим чувством, вместе с деревьями, камнями и чудовищами старины. На этих холстах, мерцающих темной роскошью древних мозаик или залитых бледными волнами света, человек иногда только мерещится... Но полузримый, невидимый — он везде».

И действительно, созданный на картине «Заморские гости» образ не отвлеченный. Неповторимо сияет солнце в волнах и в парусах. Самобытны нарядные варяжские суда, есть свое «лицо» и у зеленых прибрежных холмов, у домов и стен далекого города. В молчаливых его строениях, в сонной неторопливости долин и гор ощущается

дремлющая сила страны. Художник переносит зрителя в глубь веков, и тот становится очевидцем яркой языческой жизни Древней Руси. И встают пред ним не отдельные герои, не занимательный исторический эпизод, а как бы заново прочитанные страницы летописей.

ВОДОЕМ

Виктор Борисов-Мусатов



Есть художники, жизнь которых как бы является воплощением их мечтаний. Глядя на их полотна, зритель видит их самих участниками тех сказочных грез, которые они воплотили в своем искусстве, выразили свои сокровенные мечты и рассказали только о себе. Другие, наоборот, стараются скрыть свое «я», никогда не пишут окружающее их, среди персонажей своих картин никогда не показывают своего изображения. Они как бы стараются забыться, уйти от действительности, сделаться маленькими или вообще спрятаться под шапку-невидимку. Они порой бывают так обижены судьбой, что

кажутся себе недостойными той красоты, о которой мечтают и которую воплощают в своих произведениях.

Именно таким затаившимся художником был некрасивый Виктор Борисов-Мусатов — фанатичный поклонник женщин, любивший все красивое, стройное, изысканное. Отличительной чертой его произведений и является исключительное, почти слепое очарование женственностью. Сам он еще ребенком, в двухлетнем возрасте, упал со скамейки, сделался горбуном на всю жизнь, вот поэтому ему так хотелось спрятать собственный облик, свою жизнь и свое несчастье от других.

В.Э. Борисов-Мусатов вошел в русское искусство в 1890-е годы. Это была эпоха лихорадочных метаний и исканий, время энергичной борьбы многих художественных школ и направлений, время насыщения живописи движением, светом, воздухом. Барон Н.Н. Врангель отмечал, что в начале XX века с его бурями и грозами выявились мечтатели, которые облекли свои грезы в изысканный наряд «исторического быта». Думая о прошлом, они часто закрывали глаза на действительность, потому что их грезы любили только то, что исчезло, умерло или оставалось разрушенным и обветшалым, — все, что составляло достояние и красоту другого времени и другой культуры (например, художники А. Бенуа, Н. Рерих, Л. Бакст и др.). Некоторые из них так полюбили старое время, что захотели перенести его в реальную жизнь. За ними последовали литераторы, создавшие свой особый стиль рассказов о милой старине. М. Кузьмин и Ауслендер, в частности, столь остро показали в своих произведениях минувшие переживания, что те тесно сплелись с современностью.

В.Э. Борисов-Мусатов стоял особняком среди всех — и поэтов, и художников былого. Не принимая существующего настоящего России, он обратился к образам прошлого, но прошлого без четких исторических границ и признаков. Он не был певцом какой-то одной эпохи, исторический элемент почти отсутствует в его произведениях. В творчестве В.Э. Борисова-Мусатова сплелись и перепутались различные моменты бытия, разные люди и разные мечты. Прошлое явилось на полотнах художника плодом его собственной фантазии, особой формой его своеобразной мечты. Он создавал мир красоты и поэзии, считая, что именно они могут сделать человека счастливым.

В.Э. Борисова-Мусатова и воспринимали как «живописца прошлого», в его картинах прежде всего видели меланхолию и тоску о былом. О любви художника к миру грез и мечтаний писали, что она (любовь) «горит, как лампада перед святыней, тихо и ровно». Некоторые даже утверждали, что, когда смотришь на полотна В.Э. Борисова-Мусатова, «начинаешь верить в мир потусторонних существ с их призрачной радостью и призрачной, примиренной печалью».

Жажда грез, мечты и поэзии появилась у художника еще в годы его учебы в Париже. Здесь В.Э. Борисов-Мусатов познакомился с произведениями великих французов, и ему очень импонировало желание П. Гогена стать естественным человеком, уйти в «нетронутую цивилизацией природу». Он искренне писал ту эпоху, в которой были возможны естественные взаимоотношения между человеком и природой, и находил ее в садах и парках Романтизма.

Для самого В.Э. Борисова-Мусатова таким романтическим парком стала Зубриловка — поместье князей Прозоровских-Голицыных недалеко от Саратова. Летом 1902 года художник жил в Зубриловке, много работал, писал этюды сада, дома, роз, листвы, травы. И, конечно, парка и двух тоскующих женщин, глядящихся в воды небольшого озера-водоема — одного из глубочайших символов романтической эпохи. В садах Романтизма такие озера подчеркивали движение, непостоянство, существование как бы вне времени. Вода создавала эффект зыбкого отражения, она была как стекло в здании, как глаза на человеческом лице. Эфемерность идущей по воде ряби была намеком на краткое появление на полотнах многих художников-романтиков героини — как бы насельницы из иного мира, существа из небытия. В Зубриловке В.Э. Борисов-Мусатов и задумал большое полотно «Водоем», самое монументальное из всех своих произведений. За лето картина была продумана во всех деталях, впечатления приведены в стройный порядок, а осенью «Водоем» был уже написан.

В большой, светлой (но низкой) комнате зубриловского флигеля В.Э. Борисов-Мусатов жил уединенно и одиноко. Среди саратовцев он прослыл «чудаком-декадентом» и этим вызывал снисходительные усмешки горожан. Но художник работал очень напряженно: он творил тайно, никому не показывал своих этюдов и эскизов, никому даже не говорил о них. Когда же художник ввел в свою мастерскую некоторых своих саратовских друзей и знакомых, преданных искусству, те были

поражены и долго молчали. Сам В.Э. Борисов-Мусатов тихо ходил в соседней комнате, не мешая им смотреть и ожидая ответа. И вдруг все разом зашумели, заговорили, стали поздравлять растерянного и смущенно улыбающегося художника.

Что изображено в «Водоеме»? Неподвижный теплый воздух одного из летних вечеров, спокойная гладь озера, небо, деревья и тоскующие о чем-то у воды две печальные женщины с грустными глазами. Парк и небо опрокинулись в воде и застыли. И тихая гладь водоема, и недвижимые деревья, и мечтательные призрачные женщины — все заворожено чарующей и неразгаданной тайной бытия. Время как будто заколдовало все, и женщины превратились в спящих царевен. Никто из живых не проникнет в этот заколдованный сад, никто их не расколдует, не развеет печальные грезы и тоску...

Кисть В.Э. Борисова-Мусатова, когда он работал над этим полотном, словно помолодела, обогатилась от наступившей душевной гармонии: осенью 1902 года он женился на горячо любимой девушке. Любимая жена изображена сидящей у водоема, рядом с ней стоит молодая девушка в легкой накидке, хрупкая и печальная — это сестра художника. Водоем с блистающей водой отражает остановившиеся и задремавшие на лазурном небе облака, тени немых деревьев, зной ликующего летнего дня, где-то катится солнечная колесница... Не видимая на полотне, она купает картину в своем свете — и все это правдивая греза художника, для которого, может быть, впервые наступили полное художественное равновесие и душевное спокойствие. Зрителей пронизывает ощущение глубокой, как бы звенящей тишины, — той тишины, которая становится апофеозом возвышенного бытия человека в природе.

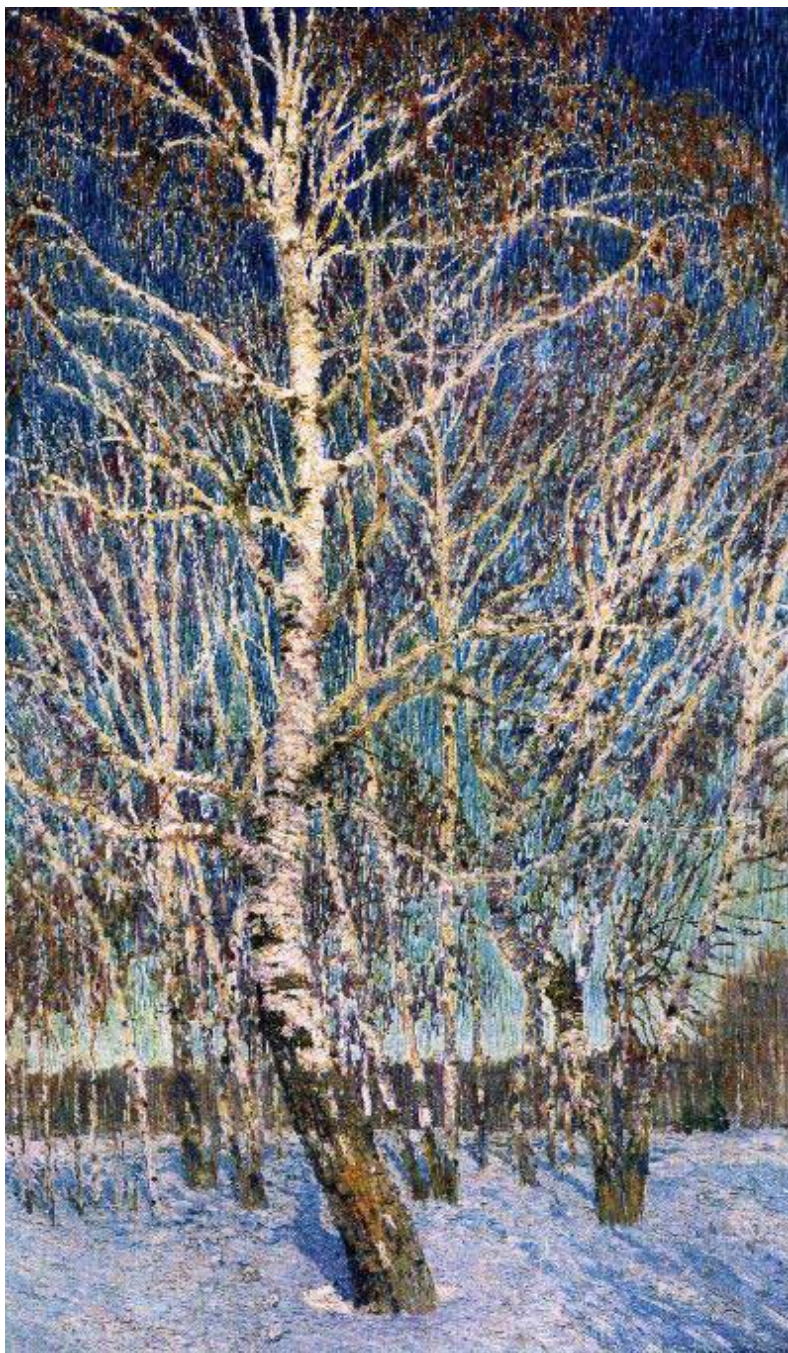
Безмятежная красота летней природы все же не полностью подчиняет себе героинь картины, в их обликах нет этой безмятежности, нет тишины и покоя. Напротив, в фигуре стоящей в оцепенении девушки есть намек на мучительно пограничное состояние души: она повернулась к земле, но внутренне преисполнена всем тем, что сияет у нее за спиной, — гармонией мира, музыкой водоема. Это фигура, стоящая на грани «неба» и земного берега. Сидящая же девушка, в фигуре которой как бы звучит мотив «вслушивания», замыкает композицию картины.

«Водоем» произвел огромное впечатление на современников, поразил художников и всех любителей искусства проникновенной поэзией и новизной своего живописно-обобщенного решения. Картина эта прекрасна своими бархатными красками, сказочной живописью неба, листвы, воды. Синее платье сидящей девушки, этот яркий и чистый цвет — самый насыщенный и наиболее звонкий — определяет цветовой строй всего произведения. Картина «Водоем» В.Э. Борисова-Мусатова кажется застывшей музыкой, да и вообще почти все его полотна — это красочные симфонии (бледно-лиловые, голубые, ярко-зеленые и желтые тона). В этом произведении мечта художника выкристаллизовалась и застыла, навсегда превратив «Водоем» в классический шедевр русской живописной школы.

«Водоем» стал своего рода кульминацией живописных исканий первых лет XX века. Для самого В.Э. Борисова-Мусатова эта картина тоже стала главной, наполненной тонким лирическим чувством, одновременно монументально-декоративной и поэтически-реальной. Суеверно утаив в свое время от друзей и близких людей замысел этого полотна, художник посвятил в него только своих сестру и невесту. Впоследствии он признавался ей: «Эту картину я напишу или сейчас, или никогда... Ведь после начнется другая жизнь. Все меня захватит, вероятно, в другой форме. И я хочу, чтобы слава этой картины... была твоим свадебным подарком».

ФЕВРАЛЬСКАЯ ЛАЗУРЬ

Игорь Грабарь



Почетное звание Заслуженного деятеля искусств было установлено в нашей стране в 1928 году, и первым из художников его получил Игорь

Эммануилович Грабарь. Действительно, заслуги его перед русским и советским искусством очень значительны. Замечательный художник и выдающийся реставратор, неутомимый исследователь и активный организатор Общества по охране памятников старины, музейный деятель — таков далеко не полный перечень той деятельности, в которой проявился талант И. Грабаря. Сам он говорил: «Как не мог я жить без искусства, так не мог дня прожить без труда».

И. Грабарь служил искусству как живописец и художник, как историк искусства и как его критик. Путь его как живописца очень длинен, и немного найдется художников, которые могут показать свои работы, написанные на протяжении более чем шестидесяти лет. А И.Э. Грабарь на своей юбилейной выставке в 1951 году продемонстрировал и произведения конца прошлого века, и те, на которые были положены последние мазки перед самым вернисажем.

Он никогда не мог просто созерцать окружающий мир и всегда стремился запечатлеть его в красках. Для И. Грабаря-художника характерны в основном два живописных жанра — пейзаж и портрет. Он открыл новый русский пейзаж, и не всякому живописцу дано счастье увидеть по-новому прежнее, показать необычное в обычном.

Свои силы в области пейзажа И. Грабарь начал пробовать еще в конце 1880-х годов, когда им был написана «Крыша со снегом». Это полотно предвестило собой одну из основных тем пейзажной живописи И. Грабаря — тему русской зимы и русских снегов. Эта тема особенно сильно захватила художника в первое десятилетие нашего века, да и впоследствии не раз напоминала о себе. По словам самого И. Грабаря, он всегда стремился к «объективной правде в живописи»; ставил перед собой как учебную задачу «передать натуру до полной иллюзии, до невозможности отличить, где натура, а где холст с живописью».

Основные ранние пейзажи И. Грабаря созданы в 1903—1908 годы. Особенно успешным для художника оказался 1904 год, когда им были написаны такие картины, как «Грачиные гнезда», «Мартовский снег» и «Февральская лазурь». Именно эти пейзажи прежде всего и останавливали внимание зрителей на выставке «Союза русских художников» в 1904 году. Полотна И. Грабаря критика называла «едва ли не лучшими на выставке», ибо редко у кого встречается такая, «как у него, передача натуры». А ведь он тогда был молодым художником, только начинавшим свой творческий путь. Успех у публики и у

критиков был особенно важен еще и потому, что «Союз русских художников» был в то время ведущим выставочным объединением, включавшим в свои ряды наиболее одаренных художников.

А писал свою «Февральскую лазурь» И. Грабарь зимой—весной 1904 года, когда гостил у друзей в Подмоскovie. Во время одной из своих обычных утренних прогулок он был поражен праздником пробуждающейся весны, и впоследствии, будучи уже маститым художником, очень живо рассказывал историю создания этого полотна. «Я стоял около дивного экземпляра березы, редкостного по ритмическому строению ветвей. Заглядевшись на нее, я уронил палку и нагнулся, чтобы ее поднять. Когда я взглянул на верхушку березы снизу, с поверхности снега, я обомлел от открывшегося передо мной зрелища фантастической красоты: какие-то перезвоны и перекликанья всех цветов радуги, объединенные голубой эмалью неба. Природа как будто праздновала какой-то небывалый праздник лазоревого неба, жемчужных берез, коралловых веток и сапфировых теней на сиреневом снегу». Неудивительно, что художнику страстно захотелось передать «хоть десятую долю этой красоты».

И. Грабарь не раз признавался, что из всех деревьев средней полосы России он больше всего любит березу, а среди берез — «плакучую» ее разновидность. И действительно, в «Февральской лазури» береза — единственная основа художественного образа. В самом облике этого дерева, в умении увидеть ее очарование в общем строе русского пейзажа сказалось радостное восприятие художником природы российского края, которое отличало И. Грабаря-пейзажиста во все периоды его творчества.

На этот раз художник быстро вернулся домой за холстом, а потом в один сеанс с натуры набросал эскиз будущей картины. На следующий день, взяв другой холст, он стал писать с того же места этюд, который и явился всеми любимой «Февральской лазурью». Над этой картиной И. Грабарь работал на открытом воздухе, в глубокой траншее, которую он специально вырыл в снегу. Художник писал «Февральскую лазурь» «с зонтиком, окрашенным в голубой цвет, и холст поставил не только без обычного наклона вперед, лицом к земле, но повернул его лицевой стороной к синеве неба, отчего на него не падали рефлексy от горячего под солнцем снега, и он оставался в холодной тени, вынуждая... утраивать силу цвета для передачи полноты впечатления».

В «Февральской лазури» И. Грабарь достиг предельной цветовой насыщенности, писал этот пейзаж чистым цветом, нанося мазки плотным слоем. Именно такие мельчайшие мазки выявили и объемы стволов деревьев, и узоры ветвей, и бугорки снега. Низкая точка зрения открыла перед художником возможность передать все градации голубого цвета — от светло-зеленого внизу до ультрамаринового наверху.

И. Грабаря называли (и сам он не отрицал этого) последним из пленэристов России. Но, освоив лучшие достижения импрессионизма, он нашел свой художественный стиль в искусстве — неповторимый и своеобразный. Природа России приобрела в его пейзажах совершенно новый облик, заискрилась радужными красками, наполнилась ощущением простора и света. В этом отношении И. Грабарь продолжил и развил начала, проявившиеся еще в творчестве И. Левитана, В. Серова, К. Коровина и других выдающихся русских пейзажистов.

Уже не раз повторялось, что И. Грабарь вошел в историю русской живописи как поэт русской зимы (хотя он писал и весну, и осень). Но зимы И. Грабаря, его березы, снег мыслимы только здесь, только в России. Художник всегда считал эту картину самым душевным и самым радующим произведением своего зрелого творчества.

СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ

Анри Матисс



Анри Матисс прожил долгую жизнь — в бурном мире, шумном и беспокойном, в мире, полном войн, катастроф, технических, научных и социальных революций. Этот мир оглушал, он менялся с поистине взрывной скоростью, опрокидывал все привычные представления, громоздил развалины, множил открытия, искал новые формы социального бытия. Никогда еще нервы всего человечества не подвергались такому всестороннему давлению и таким, порой едва переносимым, испытаниям.

А Матисс вступил на путь самостоятельных художественных исканий тогда, когда западное искусство впервые соприкоснулось с этим тревожным, взрывным временем, когда оно инстинктивно постигало его. Мир то вспыхивал в неистовстве красок, то будто

проваливался во мрак, его формы заострялись, дробились, разламывались, а то и застывали в оцепенении. И это завораживало многих художников, представителей первых направлений нового искусства, — фовизма, экспрессионизма, кубизма. Лишь немногие из мастеров начала XX века оказались способными не только впитать в себя драматические сложности эпохи, но и противопоставить многим ее разрушительным страстям творческую волю искусства. Среди них во Франции были А. Леже, П. Пикассо, Ж. Руо и А. Матисс.

В «Осеннем салоне» 1905 года в Париже несколько художников выставили свои произведения, за что получили от одного критика прозвище «фовисты» (дикие). Сначала публика потешалась над картинами новаторов, потом страсти поутихли, фовисты вошли в историю искусства и стали признанными законодателями художественных вкусов. Правда, эта группа просуществовала всего около трех лет, и позднее каждый из них пошел своей дорогой. Самый талантливый из них, А. Матисс, не только остался верен заявленным принципам, но и развил их дальше.

Анри Матисс нашел себя в живописи очень поздно, когда ему было уже под сорок лет. Долгое время бытовали суждения, что живописный язык А. Матисса обусловлен лишь поисками чистой формы. Однако следует вспомнить, что поиски образной содержательности и совершенствование техники в искусстве нового времени разделились, в то время как в искусстве средневековья они существовали в гармонии. А. Матисс старался возродить эту цельность живописи, но уже на современной ему основе. Синтетичность средневекового искусства должна была осветиться «молнией индивидуальности» художника, и А. Матисс стремился освободить живопись от аристократического высокомерия, наделить ее общительностью, породнить с бытом и трудом человека. Декоративность его живописи как раз и связана с теми задачами, которые художник ставил перед собой и искусством.

Назначение своей живописи А. Матисс связывал с созданием атмосферы отдыха и радости для человека, утомленного безрадостным трудом и суетой повседневных будней. Он хотел приблизить свою живопись к тем людям, которые лишь от случая к случаю выбирают в музей. Да и там оценить в полной мере художественные полотна, которые так далеки от жизни и существуют только как музейные экспонаты, могут лишь знатоки-ценители. В середине 1930-х годов

(после Первой мировой войны и накануне Второй) А. Матисс говорил, что всегда хотел, чтобы «усталый, надорванный, изнуренный человек перед моей живописью вкусил покой и отдых». Но одной умиротворенности сюжета для этого было недостаточно, да и вообще изображение спокойных «оазисов счастья», куда якобы невозможно никакое тревожное вторжение извне, здесь не годилось. Счастливый мир у А. Матисса становился скорее областью желаемого, скорее мыслимым, чем реально существующим. Следовательно, почти бесплотным, очищенным от бытовых признаков и даже примет времени. А условность художественных форм, в которых этот мир воплощался, заранее предостерегала от любых попыток принять этот мир за действительность. И мир картин А. Матисса превращался в напоминание о том, чего людям так недостает в реальной жизни, но к чему так страстно стремится их сознание.

К числу таких произведений и относится «Семейный портрет» А. Матисса — одна из тридцати пяти картин художника, находящихся в Эрмитаже. Работу над этим произведением А. Матисс начал весной 1911 года и, вероятно, завершил ее к лету того же года. В открытке М. Стайну, на которой художник эскизно набросал композицию картины, он писал: «Картина на верном пути, но поскольку она еще не закончена, то ничего сказать нельзя — это не логично, но я не уверен в успехе. Это «все» или «ничего» очень утомляет».

Действительно в «Семейном портрете» А. Матиссом решались новые живописные и композиционные проблемы. Огромную трудность представляло соединение элементов монументальности и затейливой узорчатости, ведь сколько бы художник ни упрощал композиции своих картин, сколько бы ни делал их декоративными (подобными восточным коврам и арабескам), в них всегда заключена какая-то особая, возбуждающая наши чувства энергия.

В «Семейном портрете» тема группировки портрета, которая появилась еще в картине «Разговор», трактуется иначе и гораздо сложнее. Изображение вышивающей Амели (жены художника), дочери Маргерит и играющих в шахматы сыновей Пьера и Жана дано как бытовая интерьерная сцена, к чему А. Матисс ранее никогда не прибегал. Зритель сразу замечает эту необычность композиции, упрощенность в изображении фигур и обстановки комнаты, плоскостность и нарушение пропорций.

Ясен ему и основной смысл картины. Сцена игры в шахматы, спокойная сосредоточенность занятой рукоделием Амели, движения Маргерит с книгой в руке, да и вообще вся обстановка комнаты воспринимаются зрителем сразу и легко. Но если бы по привычке мы стали искать в картине все то, что обычно передают художники (портретность образов, раскрытие характеров, подробности костюмов и т.д.), мы бы обнаружили, что у А. Матисса многое из этого либо вообще отсутствует, либо намечено в самых общих чертах.

Художник верен своему принципу, что искусство должно доставлять человеку радость, поэтому создает на своем полотне красочное зрелище, нарядное и приятное для глаз. Глядя на эту картину, зритель ощущает необычную насыщенность цветов, напоминающих пестрый восточный ковер, и нарядный и жизнерадостный характер всего произведения. Для этого А. Матисс находит лаконичные решения, простые, но действительно выразительные художественные средства. Он передает объемные формы, не прибегая к помощи линий и светотени, и это позволяет ему усилить звучание цвета, не дробя его на отдельные плоскости и нигде не затеняя его.

В «Семейном портрете» лишь изгиб фигуры сидящей за вышиванием Амели фиксирует основные грани дивана — валик за спиной, сиденье, переднюю стенку. А. Матиссу здесь и не нужно прибегать к четкому контуру, так как уже цвет платья Амели резко выделяет ее фигуру. Таким же образом написан и камин с расположенными на нем предметами. Только вазочки с цветами и стоящая на камине статуэтка напоминают о горизонтальной плоскости под ними. Не будь их, весь этот участок картины казался бы параллельным холсту, отвесным.

В «Семейном портрете» изображена довольно банальная бытовая сцена, но очень насыщенная цветом. В этом полотне, где как будто уже достигнута предельная интенсивность цвета, А. Матисс находит еще более пронзительные его звучания — путем чередования черных и белых квадратов на шахматной доске. Тем самым художник привлекает взор зрителя к центру картины, куда обращены и все изображенные на ней фигуры. Перспективное сокращение столика под шахматной доской лишь намек на глубину, но оно помогает А. Матиссу гармонично организовать пространство в средней части композиции. Ковер на полу изображен уже в другой проекции — как бы сверху,

благодаря чему его яркий и многоцветный узор воспринимается еще отчетливей.

Используя черные и белые цвета, А. Матисс добивается огромной выразительности в звучании красок. Например, красная одежда юноши, сидящего перед белым с пустотой в центре камином, желтая книга на фоне черного платья Маргерит. Ни один из художников до А. Матисса не умел так убедительно передать те поразительно яркие, красочные сочетания, которые мы постоянно встречаем в природе, но редко находим у живописцев прошлых эпох.

Создавая живописную композицию, А. Матисс отступил от некоторых натуральных подробностей. Например, мадам Матисс обычно носила черное платье, но в картине ее фигура отодвинута на второй план, поэтому ради цветовой гармонии с окружающими художник «одел» ее иначе.

А. Матисс сознательно отвергал современные ему художественные приемы, в живописи искал простоту и доходчивость, поэтому его так сильно привлекала (наряду с безыскусностью архаики и итальянских примитивов) живопись Дальнего Востока и декоративные узоры персидских миниатюр. В создании столь крупной композиции Анри Матисса и вдохновляли персидские миниатюры. «Восток, — говорил он, — всегда был для меня откровением. Персидские миниатюры, например, открыли мне пути для реализации моих ощущений. Со своими деталями это искусство требует более обширного, по настоящему пластичного пространства. Оно помогло мне выйти за пределы интимной живописи». Но, обращаясь к экзотике, французский художник Анри Матисс берет за основу реальные образы вещей, людей, видов природы и растворяет их в стихии цвета.

КУПАНИЕ КРАСНОГО КОНЯ

Кузьма Петров-Водкин



Картина «Купание красного коня» принесла славу Кузьме Петрову-Водкину, сделала его имя известным на всю Россию и вызвала много споров. Это было этапное произведение в творчестве художника. Написанное в 1912 году, оно было показано на выставке «Мир искусства», причем устроители выставки повесили картину не в общей экспозиции, а над входной дверью — поверх всей выставки, «как знамя, вокруг которого можно объединиться». Но если одни воспринимали

«Купание красного коня» как программный манифест, как знамя, для других это полотно было мишенью.

Сам К. Петров-Водкин до последнего момента опасался, что картину не выставят для публичного обозрения, так как уже тогда догадывался, какие возможны трактовки, связывающие образ красного коня и судьбы России. И действительно, произведение это воспринималось современниками как своего рода знамение, метафорическое выражение послереволюционной (1905) и предреволюционной (1917) эпохи, как своеобразное предвидение и предчувствие грядущих событий. Но если современники только чувствовали пророческий характер «Купания красного коня», то потомки уже уверенно и убежденно заявляли о значении картины, объявив ее «буревестником революции в живописи».

Великий А. Блок считал, что «художник — это тот, для кого мир прозрачен, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним... Художник — это тот, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя». Именно таким был и К. Петров-Водкин, умевший не только видеть, но и предвидеть, догадываться о будущем, смотреть сквозь грозные тучи и предвидеть зарю.

Работа над картиной началась еще зимой (или ранней весной) 1912 года. Первые этюды художник начал писать на хуторе «Мишкина пристань» в Саратовской губернии. Впоследствии сам К. Петров-Водкин вспоминал: «В деревне была гнедая лошаденка, старая, разбитая на все ноги, но с хорошей мордой. Я начал писать купание **вообще**. У меня было три варианта. В процессе работы я предъявлял все больше и больше требования чисто живописного значения, которые уравнивали бы форму и содержание и дали бы картине социальную значимость».

Первый вариант (впоследствии уничтоженный самим автором) композиционно в целом был уже близок к окончательному решению. Это была почти реальная сцена купания лошадей и мальчишек на Волге, с детства хорошо знакомая художнику. А потом перед его глазами возникло великолепное, голубовато-зеленое озеро... Низко висело стылкое небо, голые деревья раскачивали ветки над бурой землей. Солнце то выглядывало, то пряталось, а по небу рассыпались первые удары грома. Лошади прядали ушами и осторожно, как на

цирковой арене, перебирали передними ногами. Мальчишки гикали, ерзали на лоснящихся спинах коней, били их голыми пятками в бока...

Рука художника неспешно срисовывала лошадей, голых ребятишек, озеро, небо, землю и дальние холмы. В эту реальную и вполне безоблачную картину вдруг прокралось какое-то смутное видение: за дальними холмами художник внезапно увидел большую, до боли знакомую и родную страну. По ней шли темные толпы людей с красными стягами, а навстречу им другие — с ружьями...

Образ коня в русском искусстве с древних времен воспринимался многозначительно. В образно-поэтическом строе славянской мифологии конь был советчиком и спасителем человека, провидцем, это был конь-судьба, каждый шаг которого многое значил. В отечественной литературе XIX века этот образ был использован многими русскими мастерами, достаточно вспомнить «Конягу» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Холстомера» Л.Н. Толстого, картину В. Перова «Проводы покойника», васнецовских «Богатырей» и другие произведения. Именно в русле этой традиции К. Петров-Водкин и создает свою картину «Купание красного коня». От повествовательности он идет к созданию монументально значимого произведения, обобщенного образа коня-символа, коня-олицетворения. Потом в композиции картины появляется всадник (судя по эскизам, в первом варианте его не было).

В 1912 году начались расчистка и собирательство древнерусских икон. Под большим впечатлением от них находился и К. Петров-Водкин, особенно от икон новгородской и московской школ XIII—XV веков. С тех пор традиции древней иконописи вошли в русло его художественных исканий, повлияли они и на создание картины «Купание красного коня».

В сохранившихся подготовительных рисунках к картине сначала изображалась самая обычная, даже захудалая деревенская лошаденка. В ней и намек нельзя было увидеть на образ гордого коня. Превращение старой гнедой лошаденки в величественного красного коня происходило постепенно. К. Петров-Водкин, конечно же, учел широкую философскую обобщенность этого образа (пушкинское «Куда ты скачешь, гордый конь?», гоголевскую птицу-тройку, блоковское «Летит, летит стальная кобылица...» и др.) и стремился тоже «возвысить» своего коня, дать его идеальный, пророческий образ.

Вначале конь мыслился рыжим, но потом рыжий цвет, доведенный до предела и очищенный от какого-либо взаимодействия с другими цветами, становится красным. Правда, некоторые говорили, что таких коней не бывает, но эту подсказку — цвет коня — художник получил у древнерусских иконописцев. Так, на иконе «Чудо архангела Михаила» конь изображен совершенно красным.

Былинная мощь огненного коня, нежная хрупкость и своеобразная изысканность бледного юноши, резкие разводы волн в небольшом заливе, плавная дуга розового берега — вот из чего складывается эта необычайно многогранная и по-особому обостренная картина. На ней почти всю плоскость холста заполняет огромная, могучая фигура красного коня с сидящим на нем юным всадником. Судьбоносное значение коня передано К. Петровым-Водкиным не только державным, торжественным шагом и самой позой коня, но и по-человечески гордой посадкой его головы на длинной, по-лебединому изогнутой шее. Горение красного цвета тревожно и радостно-победно, и вместе с тем зрителя томит вопрос: «Что же все это значит?» Почему так тягостно неподвижно все вокруг: плотные воды, розовый берег вдали, кони и мальчики в глубине картины, да и сама поступь красного коня? Движение на картине действительно только обозначено, но не выражено, красочные пятна как бы застыли на полотне. Именно эта застылость и рождает у зрителя ощущение неясной тревоги, неумолимости судьбы, дыхания грядущего.

По контрасту с конем хрупким и слабым кажется юный всадник — обнаженный мальчик-подросток. И хотя рука его держит поводья, сам он подчиняется уверенной поступи коня. Недаром искусствовед В. Липатов подчеркивал, что «конь величав, монументален, исполнен могучей силы, помчись он — и не удержать его неукротимый бег». Мощь коня, его сдержанная сила и огромная внутренняя энергия как раз и подчеркиваются хрупкостью всадника, его мечтательной отрешенностью, словно он пребывает в особом внутреннем мире. «Купание красного коня» сравнивали, как уже говорилось выше, «со степной кобылицей», отождествляющей у А. Блока Россию, его истоки находили в русском фольклоре, считая прародителями его карающих коней Георгия-Победоносца, а самого К. Петрова-Водкина называли древнерусским мастером, каким-то чудом попавшим в будущее.

Художник отказался от линейной перспективы, его красный конь как будто наложен (по принципу аппликации) на изображение озера. И зрителю кажется, что красный конь и всадник находятся как бы уже и не в картине, а перед ней — перед зрителем и перед самим полотном.

В этом произведении К. Петров-Водкин стремился еще не столько передать цвет того или иного предмета, сколько через цвет выявить смысл изображаемого. Поэтому конь на переднем плане — красный, другие кони вдали — розовый, буланый и белый. Воскрешая и восстанавливая традиции древнерусской иконописи, К. Петров-Водкин пишет свою картину звонко, чисто, сталкивая цвета, а не смешивая их. Пламенеющий красный цвет коня, бледная золотистость юношеского тела, пронзительно синие воды, розоватый песок, свежая зелень кустов — все на этом полотне служит и неожиданности композиции, и самым живописным приемам мастера.

Художнику, может быть, и важно было рассказать не столько о коне, о мальчике и об озере, а о своих (порой не ясных и самому) смутных предчувствиях, которым тогда и названия еще не было. О страстности, о душевном пламени, о красоте говорит красный цвет коня; о холодной, равнодушной и вечной красоте природы — чистые и прозрачные изумрудные воды...

Один из первых откликов на «Купание красного коня» принадлежит поэту Рюрику Ивневу:

**Кроваво-красный конь, к волнам морским стремящийся
С истомным юношей на выпуклой спине,
Ты, как немой огонь, вокруг меня крутящийся
О многом знаешь ты, о многом шепчешь мне.**

Картина К. Петрова-Водкина поразила и юного Сергея Есенина, который в 1919 году написал своего «Пантократора» под двойным впечатлением — и от картины, и от стихов Р. Ивнева. А еще через несколько лет он вспомнит:

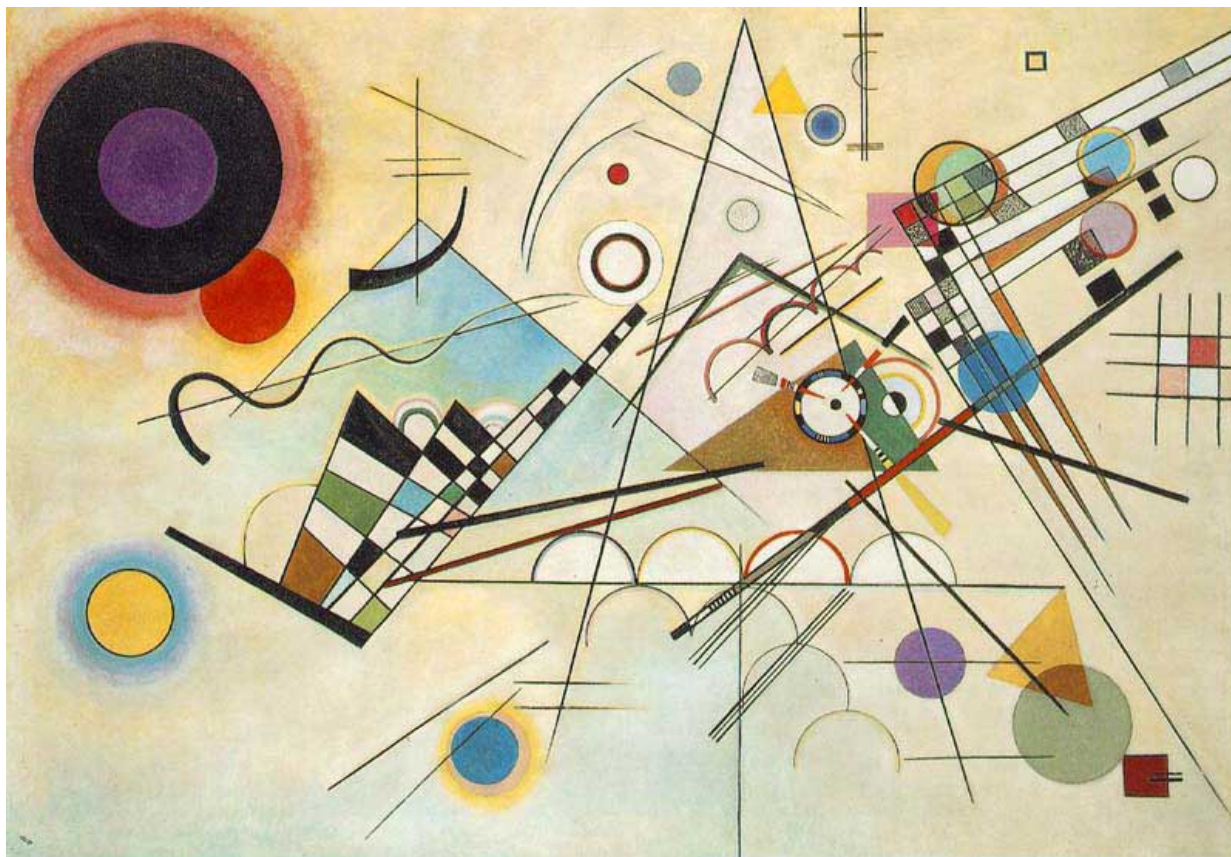
**Я теперь скупее стал в желаньях
Жизнь моя, иль ты приснилась мне.
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.**

...Дальнейшая судьба картины «Купание красного коня» полна самых разнообразных приключений. В 1914 году ее отправили в русский отдел «Балтийской выставки» в шведский город Мальмё. За участие в этой выставке К. Петров-Водкин получил от шведского короля Густава V медаль и грамоту. Первая мировая война, потом начавшаяся революция и гражданская война привели к тому, что картина на долгое время осталась в Швеции. Только после окончания Второй мировой войны начались переговоры о возвращении ее на родину, хотя директор шведского музея предлагал вдове художника продать «Купание красного коня». Мария Федоровна отказалась, и только в 1950 году полотно было возвращено в Советский Союз (вместе с десятью другими произведениями К. Петрова-Водкина). От вдовы художника картина попала в коллекцию известной собирательницы К. К. Басевич, которая в 1961 году преподнесла ее в дар Третьяковской галерее.

И еще раз хочется вернуться к древнему образу коня в русском искусстве. Наши предки верили, что солнце ездит на коне, а иногда даже принимает его облик, что если нарисовать солнце в виде красного коня, то оно охранит нас от несчастий и бед, поэтому и сочиняли русские люди сказки о Сивке-бурке и украшали крыши своих изб деревянными коньками. Не в этом ли внутренний смысл картины К. Петрова-Водкина?

КОМПОЗИЦИИ

Василий Кандинский



XX век подарил человечеству много выдающихся личностей, чей вклад в развитие мировой культуры настолько велик, что мы подчас не можем оценить его во всей полноте. В ряду таких личностей достойное место занимает Василий Васильевич Кандинский — смелый, дерзновенный и плодотворный экспериментатор.

В. В. Кандинский принадлежал к поколению 60-х годов прошлого века, но творчеством стал заниматься только на рубеже веков. Он решил стать художником в зрелом возрасте, и своей судьбой в чем-то напоминает Ван Гога и П. Гогена. В. Кандинскому предстояло пройти искушение модернизмом и выйти к новым художественным свершениям — к созданию авангардного абстрактного искусства, обосновав его существование не только своими произведениями, но и теоретически.

В критической и теоретической литературе понятие «авангард» толкуется очень широко и часто применяется к различным явлениям модернизма. Разные искусствоведы давали разные определения «авангардизму». Упрощая суть вопроса, скажем, что авангардизм — это такое исторически-конкретное явление в развитии художественной культуры, характерной особенностью которого является открытие новых средств, способов и форм художественного мышления.

В русском искусстве начала XX века в авангарде были кубизм, футуризм, сюрреализм, абстракционизм. Конечно, к какому бы направлению ни принадлежал художник, значение имеет только его творческая индивидуальность, способность мастера через свой метод, художественную манеру и стиль выразить духовные ценности современной ему цивилизации.

Отношение к творчеству В.В. Кандинского долгое время было крайне негативным, причем выражалось это со стороны вождей тоталитарных государств. В 1930-е годы в фашистской Германии картины В. Кандинского были отнесены к «дегенеративному искусству». По-своему вторили немецким идеологам и у нас — в стране, где восторжествовал только метод социалистического реализма. Обыкновенные граждане никак не могли выразить свое отношение к произведениям художника, потому что они их просто не видели.

Традиционно считается, что история абстрактного искусства началась в России с 1910 года, когда появились первые неизобразительные акварели В. Кандинского. Перспективы развития абстрактного искусства В. Кандинский связывал, как пишет доктор философских наук И. П. Лукшин, с «наступлением новой духовной атмосферы. Он и ощущал себя не рядовым художником, а деятелем, который сам приближает эру духовного царства, эпоху великого духовного возрождения». Говоря о духовности, В. Кандинский подчеркивал, что она связана с выражением внутреннего мира человека, который наиболее адекватно раскрывается в беспредметных формах, так как предметность является бездуховным, вульгарным материализмом.

Для того, чтобы наглядно представить переход к эпохе великой духовности, В. Кандинский изобразил треугольник. Его верхнюю острую часть занимают художники пророческого типа, чье творчество отвергается многочисленной толпой, располагающейся в основании

треугольника. Движение в нем идет по направлению вверх, и впоследствии на место, которое изначально занимали всего несколько человек, со временем приходят целые массы. Так осуществляется духовный рост общества - с отклонениями, временными остановками, иногда прерывается периодами упадка. И в такие моменты (считает В. Кандинский) искусство ищет содержание в твердой материи, потому что не находит его в тонкой. Эра же нового искусства означает его движение к «анатуральному, абстрактному и внутренней природе».

Переходу к абстрактной живописи у В. Кандинского соответствует появление в его творчестве апокалиптических мотивов. В апокалиптическом взгляде на мир концентрировалось ощущение конца света, ощущение господства сатаны. В битве добра и зла, света и тьмы, Бога и сатаны будет разрушен старый несправедливый мир, воскреснут все христиане и на земле воцарится Мессия. Мотивы этой вселенской катастрофы переходили у В. Кандинского из одного произведения в другое, исполнялись им в различных материях. Например, фигуры апостолов из «Всех святых» превратились в «Воскресение» в живописи на стекле, в акварель и гравюру для сборника «Звук», а потом трансформировались в «Страшный суд». Если сначала в левом верхнем углу картин В. Кандинского сохранялись еще смутные очертания ангела с трубой, то впоследствии конкретность деталей постепенно исчезает, контуры отделяются от цветовых плоскостей, цветные пятна теряют свою вещественность и объемность, живописные формы становятся прозрачными и взаимопроникающими. Святой Илья превращается в красное пятно, ангелы в левом верхнем углу становятся повторяющимися кривыми линиями.

Свое обращение к абстрактной живописи В. Кандинский объяснял не фантазией, не прихотью художника, а существованием замаскированных образов, содержание которых должно выявляться постепенно. В конце 1900-х годов он поселился в Мурнау — небольшом баварском селении у подножия Альп, среди гор и озер. Вероятно, здесь художник и написал свои первые абстрактные композиции и импровизации.

Отказавшись от предметности изображения, В. Кандинский разработал три типа абстрактных картин, которые и легли в основу его дальнейшего творчества. Первый тип — это «импрессионизм», которые рождаются от прямого впечатления при созерцании внешней природы.

Второй — импровизации, выражающиеся «главным образом бессознательно, большей частью внезапно». Первые беспредметные работы и были созданы В. Кандинским в «импрессиях» и импровизациях. В них художник еще сохранял некоторую связь с реальными предметами, но потом окончательно разделил свои картины на три стадии удаления от первоначального импульса, который дал толчок к их написанию. Третий тип — собственно композиции, в которых многолетние художнические изыскания В. Кандинского получили наиболее полное выражение. «С самого начала, — писал художник, — уже одно слово «композиция» звучало для меня, как молитва». Лучшие из них созданы в начале 1910-х годов — в период наивысшего развития таланта художника.

Вершиной творчества В. Кандинского считаются «Композиция VI» и «Композиция VII», написанные в 1913 году. Как пишет искусствовед Н.Б. Автономова, по комбинациям живописных форм и линий картины эти многосоставны и разнообразны. В них нет глубины пространства в привычном для нас понимании, однако при этом она все же сохраняется. Характер распределения форм, наложенных друг на друга, и свойства самой краски (которая, по словам В. Кандинского, «может отступать или выступать, стремиться вперед или назад») помогают ему построить «идеальную плоскость» и вместе с тем дать ее «как пространство трех измерений». Сам он называл это рисуночным (или живописным) «растяжением пространства».

«Композиции», над которыми В. Кандинский работал долго и напряженно, имеют свою живописно-пластическую драматургию. Художник исполнил много графических и живописных набросков и эскизов, он мыслил свои «Композиции» как некие новые миры, возникающие так же, как возник «космос» — «путем катастроф, подобно хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер».



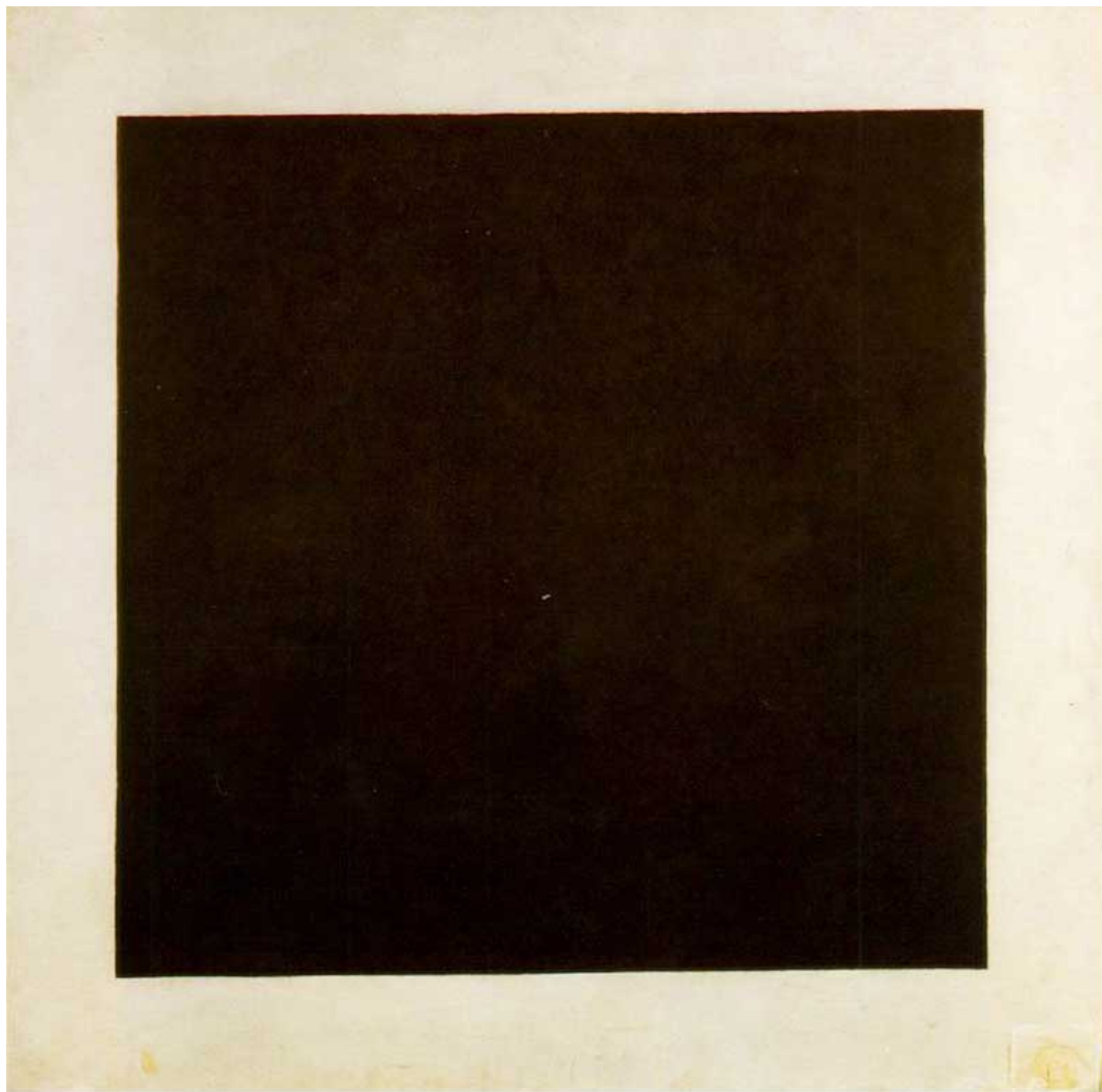
«Композиция VI» и «Композиция VII», почти одинаковые по размеру, различны по характеру содержания и его воплощения. Каждый из мотивов, достигая своего крайнего напряжения, действительно уподоблен некой катастрофе — своего рода взрыву или потопу. Линии «Композиций» движутся по поверхности холста плавными изгибами то широко и свободно, то группируются в виде параллелей. Взаимодействуя, они сталкиваются друг с другом, изменяют свое направление, перерезают друг друга, ломаются или складываются в те или иные комбинации. Пятна и линии здесь действуют, как живые существа. И то, что это абстрактные линии (а не конкретные люди, животные или предметы), лишь усиливает выразительность события. Теряя в конкретности, пластическое событие приобретает характер всеобщности. Трагедия, которая разворачивается в условном времени, содержит в себе катарсис (очищение), гармоничное развитие, казалось бы, неразрешимых противоречий.



«Хор красок», состоящий из множества голосов — разных по характеру, тембру и силе, звучит мощно и взволнованно. В. Кандинский в своих «Композициях» творит новую реальность, не имеющую ничего общего с окружающим нас миром. Но в этой новой реальности ощутим весь сложный, исполненный великих потрясений духовный мир человека начала XX века.

ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ

Казимир Малевич



Долгое время живописное искусство Казимира Малевича считалось «идеологически вредным», и в своих исследованиях советские искусствоведы главным образом отмечали формальные качества его произведений, ибо они были действительно очень существенны для развития художественной культуры XX века. Сейчас о

творчестве К. Малевича написано много книг и еще больше статей, а в 1930-е годы художник был вообще «закрыт», хотя его и не забыли. Но он был знаком зла, самым последовательным выразителем модернизма, который знаменовал в официальной критике «полный упадок буржуазного искусства». Однако именно это низведение К. Малевича на самое дно (как отмечают Д. Сарабьянов и А. Шатских — авторы одной из книг о художнике) и «поддерживало интерес к его личности — классика русского авангарда».

В настоящее время значение К. Малевича выходит далеко за пределы только русской художественной культуры и приобретает уже общемировой характер. И вместе с тем его творчество неотделимо от тех художественных процессов, которые происходили в России на рубеже веков; от той своеобразной ситуации, которая сложилась в русской художественной школе, когда туда вошел К. Малевич. В своем творчестве он как бы сконцентрировал несколько потоков, воплотил в своей жизни и своем искусстве все особенности русского художественного авангарда.

Хотя начинал К. Малевич (еще будучи в Киеве) с натурализма, но сам не придавал серьезного значения натуралистическому периоду своего творчества: «Путь этот был неожиданно приостановлен большим событием, когда я наткнулся на вон из ряда выходящее явление в моем живописном восприятии природы. Передо мной среди деревьев стоял заново беленный мелом дом, был солнечный день, небо кобальтовое, с одной стороны дома была тень, с другой — солнце. Я впервые увидел светлые рефлексy голубого неба, чистые и прозрачные тона. С тех пор я начал работать светлой живописью, радостной, солнечной. Один такой находится в Третьяковской галерее («Садик»). Таких этюдов за несколько лет было написано огромное количество. С тех пор я стал импрессионистом».

Импрессионистский цикл был пройден К. Малевичем к 1907 году, и за ним должна была последовать новая фаза его живописной эволюции — авангард. Его уход из импрессионизма состоялся через наследие П. Сезанна к фовизму и кубизму. Был в творчестве К. Малевича и период неопримитивизма, когда на его творчество оказали большое влияние икона и городская вывеска.

В декабре 1915 года в старинном петербургском особняке на набережной реки Мойки, в котором располагалось Художественное

бюро Н.Е. Добычиной, открылась выставка «0,10». Никто тогда не задумывался над ее странным цифровым названием, видимо, воспринимая это как очередную причуду футуристов — обозначение последней их выставки. А между тем в одном из своих писем К. Малевич так расшифровывает его: «Мы затеваем журнал и начинаем обсуждать, как и что. Ввиду того, что собираемся свести все к нулю, то порешили назвать его «Нулем». Сами же после перейдем за нуль». Эта идея — свести все предметные формы к «нулю», а потом «шагнуть за нуль» (в беспредметность) — принадлежала К. Малевичу.

На этой выставке была показана серия его картин под общим названием «Супрематизм живописи». Название это многим тогда показалось произвольным, а между тем художник решил подкрепить свой новаторский творческий опыт теоретическим сопровождением. К выставке он выпустил брошюру «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». По объяснению самого К. Малевича, слово «супрематизм» означает первенство (то есть главенство) цветовой проблемы.

Больше всего шума наделала на выставке его картина «Черный квадрат». По словам одного из критиков (а вслед за ним и художника), «Черный квадрат» является «иконой, которую футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер». На выставке это полотно висело в особом месте, в углу, — действительно, как икона. Представленная картина оказалась как бы на пограничной полосе — между искусством и не-искусством, между логикой и алогизмом, бытием и небытием, между крайней простотой и беспредельной сложностью.

«Черный квадрат» не имеет ни верха, ни низа, приблизительно одинаковые расстояния отделяют края квадрата от вертикальной и горизонтальной линий рамы. Немногие отклонения от чистой геометрии напоминают зрителям о том, что картина все-таки написана кистью, что художник не прибегал к циркулю и линейке, рисовал элементарную геоформу «на глазок», приобщался к ее внутреннему смыслу интуицией.

То положение, в которое поставлен черный квадрат на белом фоне, некоторые искусствоведы называют «неземной статикой». Черное и белое в сопоставлении друг с другом — это как два полюса, расстояние между которыми предельно раздвинуто, а создающееся между ними цветное многообразие практически беспредельно и не имеет

ограничений. Однако К. Малевич нигде даже намека не дает, что между черным и белым есть множество промежуточных цветов, потому что они вернули бы черный квадрат тому реальному миру, от которого он уже оторвался.

Глядя на «Черный квадрат», зритель невольно задается вопросом об эстетическом смысле картины. Но ответить на этот вопрос очень сложно. Выше уже указывалось, что К. Малевич называл свой «Черный квадрат» иконой. Многие исследователи впоследствии тоже отмечали, что действительно в основе «Черного квадрата» лежит древнерусская икона. Правда, не похожая на те живописные образы в красном углу, которые висели в доме родителей К. Малевича. Но по сравнению с иконой супрематический квадрат являет собой мощный ментальный сдвиг канона, при котором и сам автор может оказаться по ту сторону христианства.

Икона может обладать художественными качествами, а может и не обладать ими. Они могут выступать лишь как дополнение к главному, а главное в иконе — ее божественная сущность. В «Черном квадрате» К. Малевич воплотил ту самую идею синтеза, которая была коренной чертой русской культуры и которая объединила искусство и литературу, философию и политику, науку и религию, а также и другие формы интеллектуальной жизни в единое целое. Таким образом, считают Д. Сарабьянов и А. Шатских, «Черный квадрат» стал не только вызовом публике, но и свидетельством своеобразного богоискательства К. Малевича, символом какой-то новой религии.

Эта картина со дня своего создания не раз становилась объектом самых различных искусствоведческих и философских исследований. Например, И. Языкова свою статью об этом произведении назвала «Черный квадрат» К. Малевича как антиикона». В ней она сразу отмечает, что зеркальность «Черного квадрата» иконе бросается в глаза уже при первом взгляде на полотно. Сама композиция картины К. Малевича вызывает в памяти зрителей основной иконный принцип — доску с четырехугольным ковчегом (углублением), внутри которого и располагается иконописное изображение. По религиозному канону классическая русско-византийская икона пишется на золотом фоне, символизирующем Божественный, нетварный свет. Поля в иконе нередко оставляют свободными, однотонными, а середину заполняют изображением, в котором присутствуют все цвета. Иконописцы на

иконе белым цветом пишут пробелы — на ликах святых, одеждах праведников, в пейзаже. В иконе белый цвет дается небольшими порциями, часто поверх других цветов.» В «Черном квадрате» К. Малевича, — продолжает далее И. Языкова, — мы видим все наоборот: светлое (белое) поле и черный средник-ковчег».

Белым и черным цветом почти во всех культурных и художественных системах обозначаются противоположности: свет и тьма, космос и хаос, жизнь и смерть. В иконе черный цвет употребляется крайне редко, ибо икона — это образ Царства Божьего, а Бог «есть свет, и нет в Нем никакой тьмы». Черным цветом изображается ад — образ гибели и смерти, причем это всегда ад поверженный. У К. Малевича черному цвету на картине отдано намного больше места, чем белому. Собственно, черный проем квадрата — это и есть «главный герой» картины. Белое оттеснено на периферию, играет роль рамы-обрамления, и тьма явно вытесняет свет, стремясь заполнить собой все пространство. Если икона распахивает перед нами окно в мир, то «Черный квадрат» — это зияющий проем тьмы.

Ощущение, что, стоя перед «Черным квадратом», мы стоим перед бездной, недаром не покидало многих, кто видел эту картину. Да и сам художник не скрывал этого. К. Малевич заявлял, что на «Черном квадрате» искусство заканчивается, что его картина и есть вершина и конец всякого искусства. Кубизм, который предшествовал супрематизму, К. Малевич называл «искусством распыления». То есть предшественники художника совершили художественную революцию, которая разрушила в картине предметный мир и высвободила энергию. А в «Черном квадрате» разворачивает свое действие уже ничем не обусловленная энергия, и действует она по принципу воронки, затягивая взгляд зрителя внутрь черной бездны.

В «Черном квадрате» К. Малевича изображение человека исключено принципиально. В черной зияющей бездне лиц не разглядеть, миллионы могут уместиться в черном пространстве, когда на первый план выходит логика темных сил и стихий. В некоторых других своих картинах («Крестьянин», «Женщина с граблями») художник тоже не изображает человеческие лица. Намеренно он делает это или неосознанно нащупывает ту грань человеческого существования, когда образ (лик, лицо, личность) исчезает? Когда

человек превращается в знак, формулу, в винтик машины? И если это так, то его исчезновение — вовсе не катастрофа, а лишь замена одной детали на другую.

Следует еще раз вспомнить год написания картины — 1914-й, когда разразилась Первая мировая война. А в перспективе были еще революция и гражданская война, когда в романтической устремленности одних перекроить весь мир, другие отдельные человеки действительно становились лишь пылинкой в космосе. Сам К. Малевич о своей эпохе отзывался так: «Сейчас время особое, может быть, никогда не было такого времени, времени анализов и результатов всех систем, некогда существовавших, и к нашей демаркационной линии века принесут новые знаки. В них мы увидим несовершенства, которые сводили к делению и розни, и, может быть, от них возьмем только рознь, чтобы выстроить систему единства».

Таким образом, супрематизм (как и воплощавший его «Черный квадрат») были для К. Малевича не только символом конца искусства, но и вообще символом конца жизни. Во всяком случае в тех ее формах, которые стремилась разрушить революционная стихия. И из обломков старой жизни должна была возродиться жизнь новая — светлая и прекрасная.

ПРОГУЛКА

Марк Шагал



Есть художники — наблюдатели и интерпретаторы. Они смотрят на жизнь из некоторого отдаления и судят о ней как бы со стороны. А есть мастера, которые любой сюжет трактуют как неотъемлемую часть собственной биографии, видят себя прямыми участниками изображаемого, пусть даже это возможно лишь при помощи мечтательных допущений или фантасмагорий. Самого себя Марк

Шагал изображал в тысячах вариантов, по любому поводу, придавая свои черты и лирическим героям, и персонажам самых различных сюжетов, и кентаврам, и даже просто животным. И это вовсе не какая-то маниакальность, а просто использование своих собственных средств, как символично-схематической формулы.

Судьба одарила М Шагала долгой жизнью, его почти столетняя биография представляется даже своего рода избранничеством, особой благодатью. А вместе с тем земной путь этого мастера отмечен многими бедами и катастрофами, даже в часы рождения будущего художника в Витебске бушевал пожар. Вспыхнув в летний полдень, он свирепствовал с безграничным размахом, все ближе подступая к витебской окраине, и юную роженицу на кровати перетаскивали из дома в дом. Огонь не оставлял никакой надежды на пощаду, и только неимоверной силы ливень спас молодую мать с младенцем.

С тех пор в биографии Марка Шагала все было огромно, масштабно, грандиозно. Слава и успех, награды и премии, звания и почести, выставки. Перечень посвященных художнику статей и работ поистине необозрим. До сих пор точно никто не знает числа созданных им произведений, которые разбросаны по многим странам и континентам. Лишь самые приблизительные подсчеты говорят о том, что речь идет о нескольких тысячах.

Оригинальность шагаловского творчества была настолько оглушительной, что Г. Аполлинеру (патрону всех новых художественных сил) пришлось даже изобрести специальный термин — сюрнатурализм, в котором уже предощущался сюрреализм. Сюрреалисты с их культом интуитивных откровений, действительно, впоследствии считали М Шагала своим предшественником. Русского парижанина М. Шагала считали своим предтечей и экспрессионисты — детище обожженных войной немецких художников-фронтовиков.

Как все вундеркинды, М Шагал был странным ребенком и потому вызывал своим поведением удивление окружающих. Из Витебска, из мелочной лавки отца, он отправился в почти столетнюю прогулку по миру большого искусства. Не определяя для себя ни целей, ни границ, ни стиля, не прибываясь к школам, течениям и направлениям и не пытаясь создать собственные, М. Шагал всегда и во всем хотел дойти до корня вещей, увидеть их сущность. Его миром, его космосом, землей и царством небесным была краска. Как пишет Б. Зингерман,

«анализировать творчество М. Шагала очень трудно, его можно полюбить или не полюбить, но почти невозможно объяснить. Его живопись полна поэтических иносказаний, символов и метафор, при желании их можно было бы как-то пересказать, но разве есть в этом какой-нибудь смысл? Не говоря уже о том, что вся живопись М. Шагала — это одна целостная и сложная метафора его собственной жизни и духовных исканий нашего века».

От русской иконы М. Шагал воспринял кардинальную идею единого живописного пространства, включающего в себя земной «низ» и небесный «верх». Эта идея определила пространственную композицию мира Марка Шагала.

Разделение на «верх» и «низ» всегда предполагает в себе возможность, и даже необходимость полета. Глубокий синий цвет, заливающий пустое пространство его картин, — это цвет неба, мечтательного неба романтиков и влюбленных. И Марк Шагал ускользнул в это небо из родного витебского дома, пристроился на облаке и стал писать. Летающие евреи — не оригинальничанье художника, не желание поразить воображение зрителя необычностью композиции. Марк Шагал — самый реалистичный из всех реалистов, только его реализм ведет к феерии, к полному слиянию духовного и физического начал, к изображению чувств как физических действий.

Взлетая, лирические герои Марка Шагала вырываются из объятий предметного мира. Чтобы взлететь, утверждает художник, мало одной мечтательности; нужны еще темперамент, теснящий душу восторг и поднимающая в небо страсть. Даже парные полеты М. Шагала и его жены Беллы не сразу обрели то ликующее, безграничное чувство свободы, которое сделало их символами победившей романтической любви.

В 1915 году, когда состоялось бракосочетание М. Шагала и Беллы, художник и его возлюбленная летают по комнате в счастливом забытии («День рождения»). Это еще как бы и не сам полет, а сладостное предчувствие полета, томительное и наивное. Наконец в 1917 году художник и Белла взлетели в небо, и мир пришел в состояние гармонии: кончилось время судорожного напряжения, неясных и странных чудачеств, томительных предчувствий.

Герои М. Шагала, события, в которых они участвуют, окружающие их вещи — все это может существовать только неразрывно и только при

определенных условиях, при совершенно особенном сюжете. Действие в картинах М. Шагала почти никогда не развивается в едином времени, оно разламывается, единое пространство тоже почти всегда отсутствует. Различные эпизоды и отдельные сцены сопоставляются друг с другом по внутреннему смыслу или по их символическому значению. Целостный образ рождается из ассоциаций, и зрители стараются вникнуть в смысл таких образов и распознать их.

Так и в «Прогулке» сцена фантастического полета Беллы, вознесенной в широкое, словно раскрытое для полета небо, но связанной с землей рукой и фигурой художника, удивительным образом «уложилась» на поверхности большого, почти квадратного холста. Основные композиционные линии этой картины и ее цветовые пятна вошли в соответствие друг с другом, и образовалось равновесие диагональных движений.

В картине «Прогулка» полет лирических героев - это ликование свершения, когда шагаловская картина мира в годы революции вытягивается вверх, разделяя землю и небо низкой горизонтальной чертой. До этого была комната в Витебске, ритуальный быт, странно-страстные люди, едва не одичавшие в тесноте четырех стен и неосуществленных стремлений. Но вот они замечтались, засмотрелись на небо, вылезли через окно на крышу. И... подробный и пустынный мир распахнулся, а над ними раскинулось бескрайнее небо. Герои взлетели над Витебском, поверх Витебска и наконец взлетели на небеса.

Полет в «Прогулке», которая является частью триптиха (в него входят еще картины «Двойной портрет» и «Над городом») так радостен и безмятежен еще и потому, что молодой чете есть куда потом приземлиться. Они взмывают в небо, чтобы, полетав, вновь опуститься на крыши своего города. В этой картине обалдевший от счастья художник с улыбкой во весь рот, попирая крышу дома, держит в руке нарядную жену, которая, как знамя, трепещет и парит в воздухе (правда, другие исследователи (например, А Каменский) считают, что художник держит за руку свою взвисящуюся в воздух юную жену, а сам шагает по земле. Но хотя он и стоит на земле, однако как-то непрочно, словно и он собирается взлететь в воздух, ведь у них обоих сейчас окрыленное настроение и они готовы вершить чудеса). В другой руке художник держит птицу. Таким образом, М. Шагала

(вопреки поговорке) удастся удержать и небесного журавля, и земную синицу. Фигуры этой картины выстроены почти диагонально по всей поверхности холста, настроение в «Прогулке» полно эксцентрического веселья, и есть в ней что-то театрально-цирковое.

Образной основой всех картин триптиха стал мотив победы над земным тяготением, свободного полета людей в мировом пространстве. Такой мотив встречался у М. Шагала и раньше, но в начале и середине 1910-х годов он использовал его преимущественно для одной цели — вызвать ощущение странности, резкого смещения привычного. В «Прогулке» образная цель художника кардинально меняется: М. Шагал стремится сделать полет над землей метафорой достигнутой свободы и обретенного счастья. Во всех картинах триптиха герои взлетают и летят сами собой с такой естественностью, что у зрителя и мысли не возникает о какой-либо неестественности их полета.

В «Прогулке» М. Шагал и Белла образуют гибкую вертикаль, которая соединяет небо и землю, городские крыши и купола с ангельскими сферами. В этой картине художник как бы перевоплотил и переосмыслил известную метафору писателя Шолом-Алейхема «Человек воздуха». Если у Шолом -Алейхема «человек воздуха» — это незадачливый мечтательный герой, маленький человек из черты оседлости со своими непрочными заработками и скромными жизненными планами (да и те зачастую лопаются, как мыльные пузыри), то у М. Шагала «человек воздуха», «люди воздуха» появляются потому, что они высоко воспарили в своих романтических чувствах. Полет для них становится таким же обычным состоянием, как и будничная жизнь в окружении привычных кадушек и коз. Они испытывают страстную потребность взлететь и летают, легко пересекая запретную границу между небом и землей.

ПОРТРЕТ ЖАННЫ ЭБЮТЕРН

Амедео Модильяни



В том, что имя Амедео Модильяни окружено легендами, нет ничего удивительного. Своей судьбой, своим темпераментом, обаянием своей личности он как будто уже был создан для этого. У него было сердце врожденного художника, поэтому жизнь А. Модильяни, его судьба и живопись были проникнуты единым смыслом. Он жил собой, своим временем и своим искусством, ничего не делал напоказ и потому при жизни почти не знал успеха.

Время создания лучших работ А. Модильяни — вторая половина 1910-х годов, когда Европа переживала такие перевероты и потрясения, какие ей до того еще не приходилось переживать. Весь мир трясла Первая мировая война, смерть стала обыденным явлением, а трагедия почти обязательностью. Искусство металось во множестве неразрешимых проблем, его тоже трясло и бросало в разные стороны с той силой и энергией, какую мог иметь только новый XX век.

А. Модильяни начал писать в самом начале 20-го столетия, в период самых смелых дерзаний в искусстве. Но он не примкнул к «диким» и не стал кубистом, хотя дружил с поэтом Г. Аполлинером и долгие часы проводил в знаменитом кафе «Ротонда» рядом с П. Пикассо и А. Леже. Не стал он и футуристом, а, испытав влияние П. Сезанна, сделал из художественных опытов великого француза свои собственные выводы.

Рожденный в итальянском городе Ливорно, А. Модильяни попал в Париж уже в 22-летнем возрасте и всегда сохранял верность своей любимой Тоскане. Верность эта заключалась не в том, что он часто вспоминал свой родной город, а в том, что в его творчестве и в нем самом всегда жила мечта об Италии, о Возрождении, о С. Боттичелли, о флорентийских мастерах конца XV века. Но мечты о возвышенной гармонии оставались для А. Модильяни только мечтами, ибо потрясения века не могли не затронуть эти мечты. Художник был слишком архаичен для тех, кто во что бы то ни стало стремился открывать все новое, и слишком непонятен для обывателей. В этом заключалась одна из причин непризнания А. Модильяни, но в этом же состояла и причина той прочной устойчивости его славы, которую она приобрела после смерти художника.

Он не писал пейзажи и натюрморты, самые модные в то время жанры были для него исключены. Он писал портреты, и женщины на его полотнах чаще всего погружены в тихое инобытие, отделенные от

реальной жизни своей поэтической грустью. В портретах А. Модильяни всегда присутствует сам художник со своей поэтической душой, мягкой жалостью к людям и неуверенностью в завтрашнем дне. Но, кроме художника, в этих полотнах живут характеры самих моделей. Можно даже сказать, что в XX веке редко кому удавалось изобразить характер портретного образа, как А. Модильяни. Он сажал свои модели на стул или в кресло, складывал их руки на коленях или на бедра, иногда позволял смотреть на художника, как в объектив фотоаппарата, и погружал их в медленное движение чувств.

Как художник, А. Модильяни не хотел знать ничего, кроме человека. Больше его не занимало ничто: ни деревья, ни бульвары, ни море, ни солнце, ни синие туманные дали. Зато он рисовал многочисленных посетителей кафе, делая до сотни рисунков в день, покрывал свои холсты изображениями знакомых, писал простолудинов, натурщиц, детей, людей искусства или близких искусству.

В жанре портрета А. Модильяни развил свою неподражаемую творческую манеру, свой живописный канон. Эту свою художественную манеру, после того как нашел ее, он не менял. Художник только усугублял, варьировал и углублял ее, пока не превратил в индивидуальный канон и не осознал как «путь», как художественную идею. Идею портрета А. Модильяни нашел, когда написал женщину с длинной шеей.

Его картины содержат гораздо больше, чем это открывается суетному взгляду. При беглом рассматривании отмечаешь всего лишь характерное лицо, зачастую напоминающее плоскую маску: миндалевидные глаза, нос лопаточкой или с легким изгибом, небольшой рот с поджатыми губами (причем все это на суженной до предела голове), шея — или удлиненная, или вовсе отсутствует... Наконец, звонкие, яркие, хотя и несложные краски, положенные со сдержанностью, совершенно не свойственной большинству других художников. Но при более пристальном взгляде в портретных полотнах А. Модильяни проявляется и многое другое. Все его модели наделены индивидуальностью, причем делается это чрезвычайно скупыми, но точными художественными средствами: легким наклоном головы модели, изменением положения рук, линии носа, очертания рта — иронического, угрюмого или чувственного.

Упрек, что все портреты А. Модильяни на «одно» лицо, теряет смысл, когда смотришь на портрет Жанны Эбютери. В своей монографии о творчестве художника В. Виленкин сообщает, что Жанна и Амедео встретились и познакомились в июле 1917 года на карнавале. В это трудно поверить, уж очень не вяжется с карнавалом облик тогдашнего А. Модильяни. По другой версии художник впервые увидел Жанну Эбютерн в Академии Коларосси и сразу же обратил внимание на маленькую шатенку с тяжелыми косами, отливавшими темным золотом, и прозрачно-бледным лицом.

Вскоре Жанна Эбютерн стала его женой и поделила с художником все трудности и невзгоды его неустроенной жизни. На их долю выпали томительные годы нищеты и всевозможных мытарств, гораздо больших, чем для живущих рядом с ними обывателей. К житейским невздам прибавлялись еще муки творчества А. Модильяни, но Жанна Эбютерн вся была в нем, безропотно, как должное, принимала все, что было для него привычным.

Портрет Жанны Эбютерн на фоне дверей — одна из последних работ А. Модильяни, возможно, самая последняя. У Жанны заметны признаки будущего материнства, она во время написания портрета, действительно, ждала второго ребенка.

Этот портрет считается одним из лучших произведений А. Модильяни. Он содержит в себе то, что называется «чисто тосканской элегантностью». Страдающая, но терпеливо несущая свой крест женщина изображена с теплотой и сочувствием к ее по-детски наивному уходу «в себя», к ее попытке отгородиться от враждебного внешнего мира. Одухотворенность образа Жанны Эбютерн достигает в этом портрете небывалых высот. В последних работах А. Модильяни вообще «мало что изменилось с точки зрения формы или техники: мы видим лишь более глубокое проникновение в самую сущность человеческих переживаний, и это придает картине особую целостность».

Если на портрете Жанна Эбютерн кажется хрупкой, беззащитной и обреченной, то такой она была при любых обстоятельствах. Когда А. Модильяни умер в больнице, она подошла к телу своего Амедео одна и долго смотрела на него. Вернувшись домой, она не плакала, но все время молчала. А на рассвете, в четыре часа утра, Жанна Эбютерн

выбросилась из окна шестого этажа и разбилась насмерть. Вместе с ребенком, которому суждено было погибнуть, не родившись...

ПОРТРЕТ ФЕДОРА ШАЛЯПИНА

Борис Кустодиев



Известность и признание пришли к Борису Михайловичу Кустодиеву, когда он еще учился в Академии художеств в Петербурге. Его «Портрет художника И.Я. Билибина» был удостоен второй золотой медали на Международной выставке изобразительного искусства в

Мюнхене. Но потом жизнь художника сложилась очень трудно. Тяжелая болезнь позвоночника, начавшаяся в 1911 году, все более давала о себе знать. В 1916 году у него случился паралич ног, и с тех пор Кустодиев навсегда был прикован к креслу. Но этот удар судьбы не сломил сильного духом художника, и он продолжал работать.

Природа наделила Бориса Кустодиева необыкновенно острой наблюдательностью и феноменальной зрительной памятью. Когда болезнь лишила его возможности передвигаться, неиссякаемым источником для творчества стал драгоценный запас жизненных впечатлений.

Как художник, Б. Кустодиев сформировался в русле русской демократической культуры, под влиянием творчества писателей-реалистов XIX века и живописи передвижников. В его картинах зритель с первого взгляда узнает типично русские черты, однако это не та Русь, которая встает с полотен художников-передвижников. Борис Кустодиев открыл ее другую сторону: в его картинах нет показа тяжести народной жизни, изображенная им Русь — радостная, где во всем чувствуется материальный достаток, царят звонкие краски и яркие узоры.

На картинах Бориса Кустодиева перед зрителем предстают изумительные зимы с веселым катанием на санях, балаганами, каруселями, праздничными народными гуляниями, яркость и красочность, которая противопоставлена серости и скуке прозаической жизни. Он пишет чаепития, гостиные ряды, трактиры. Недаром Федор Шаляпин говорил, «...его яркая Россия, звенящая бубенцами и масленой... его балаганы, купцы и купчихи, его сдобные красавицы, ухари и молодцы — вообще все эти типично русские фигуры, созданные им по воспоминаниям детства, сообщают зрителю необыкновенное чувство радости. Только невероятная любовь к России могла одарить художника... такую аппетитную сочностью краски в неутомимом его изображении русских людей».

Писать с натуры эту удивительно красочную Русь во всей щедрости и довольстве Борис Кустодиев не мог. Да она такая, может быть, и существовала только в его воображении, объединившем его разрозненные впечатления в единое целое. Но это было такое целое, которое позволило некоторым современникам говорить о некоем «городе Кустодиевске», сконцентрировавшем в себе все русское. А скорее это даже не город, а «страна Кустодия» — место обитания и

веселья русского народа. В этой стране живут грузные купцы либо в меховых шубах и шапках, либо в поддевках и цилиндрах, красавицы-купчихи. Но в купеческом быте, долгое время только осмеиваемом, Б Кустодиев открыл глубокие национальные черты, характерные не только для их сословия.

Вершиной творчества художника является «Портрет Федора Шаляпина». Борис Кустодиев любил этого гениального артиста с юных лет. В свою очередь и Федор Шаляпин высоко ценил искусство Б. Кустодиева, которого называл «замечательным» и «бессмертным». Но не только большого мастера ценил в художнике Федор Шаляпин - он видел в нем человека недюжинного, достойного преклонения. В своей автобиографической книге «Маска и душа» знаменитый певец так рассказывает о своих встречах с художником: «Много я знал в жизни интересных, талантливых и хороших людей. Но если я когда-либо видел в человеке действительно великий дух, так это в Кустодиеве. Нельзя без волнения думать о величии нравственной силы, которая жила в этом человеке и которую иначе нельзя назвать, как героической и доблестной».

Федор Шаляпин приходил в петроградскую квартиру художника, и, вспоминая родную Волгу, они запевали вдвоем — сначала Шаляпин, потом к нему присоединялся Борис Кустодиев — и пели серьезно, сосредоточенно, будто священнодействовали. Они поклонялись Волге, она была для них и предметом поклонения, и местом, из которого каждый черпал свое вдохновение.

Сеансы позирования проходили в небольшой комнате, которая Кустодиеву служила мастерской. Она была такой маленькой, что картину приходилось писать по частям. «На потолке был укреплен блок, через который была пропущена веревка с привешенным на ее конце грузом. С ее помощью можно было приближать холст к креслу самому, без посторонней помощи, наклоняя его к себе настолько, что можно было кистью доставать до его поверхности или удалять от себя для того, чтобы проверить написанное». Таким образом, Б. Кустодиев работал, глядя вверх, как при росписи плафонов. Позднее художник сам с трудом верил, что картина будет удачно завершена. Но изумительный расчет и виртуозное мастерство Б. Кустодиева стали залогом создания этого удивительного полотна. Целиком его Борису Кустодиеву так и не

удалось увидеть в нужном отдалении. Федор Шаляпин вскоре уехал за границу и увез портрет с собой.

Художник всячески стремился сделать портрет замечательного артиста живым, праздничным. А Федор Шаляпин прилагал все усилия, чтобы подбодрить Б. Кустодиева во время сеансов. Сын художника потом вспоминал об одной смешной подробности в работе над портретом. «Любопытно было смотреть, как «позировала» любимая собака Федора Ивановича — черно-белый французский мопс. Для того чтобы он стоял, подняв голову, на шкаф сажали кошку, и Шаляпин делал все возможное, чтобы собака смотрела на нее».

В композиции картины Б. Кустодиев использовал прием, похожий на тот, что был в его «Купчихе»: высокий первый план, за которым далеко внизу разворачивается огромное пространство. На снежных холмах всюду идет народное гуляние, представлено множество мелко написанных человеческих фигурок, мчащиеся санки, лотошники, у балаганов и карусельных гор толпится праздничный народ.

А на самом переднем плане высится величественная фигура Ф.И. Шаляпина, силуэт которого четко вырисовывается на фоне зимнего пейзажа — яркого, лубочного, условно изображающего ярмарку. Огромная фигура в шапке и меховой шубе нараспашку возвышается над праздничным гуляньем «над горами». Федор Шаляпин озирается, для него это незнакомый город. Первоначальное название картины — «Новый город», в который приехал на гастроли знаменитый артист (об этом возвещает афиша внизу). Сейчас артист на прогулке, ему еще предстоит покорить своим талантом этот пока не знакомый город. Однако этот город и знаком ему — по своим типичным чертам, по облику и быту русской жизни, которая была так близка Ф. Шаляпину. Вот и на картине он задумался, охватывая взглядом бурлящее народное гуляние.

Сам Борис Кустодиев был восхищен Федором Шаляпиным, но на портрете не преминул подметить, добродушно подтрунивая, такие индивидуальные черты прославленного певца, как самовлюбленность, стремление щегольнуть дорогой одеждой. Великолепная шуба Федора Шаляпина нарочно распахнута, чтобы показать, что она вся — а не только воротник и шапка — на бобровом меху; мизинец холеной руки отставлен, чтобы был виден перстень с драгоценным камнем. На ногах модные ботинки на пуговках — серая замша и черный лак... Ходить в

них по снежным склонам трудно, и Шаляпин опирается на дорожную трость. Преданно смотрит на хозяина белый породистый мопс Ройка. Все это, однако, барство показное, которое не заслоняет размаха широкой натуры великого певца, в котором сильно выразилась творческая стихия русского народа.

В эффектной, нарочито театральной позе стоит огромная, все подавляющая своими размерами фигура Ф. Шаляпина. Праздничная феерия кустодиевской ярмарки разворачивается за его спиной: балаганы, скоморохи, мчащиеся кони, веселые извозчики, гармоники, подвыпившие мастеровые, связки воздушных шаров... Заливающее все радостное, бодрящее зимнее солнце, нарядные кроны инея, голубые и розовые тени на сверкающем снегу... А на втором плане художник изобразил дочерей Федора Шаляпина — Марфу и Марину и его друга И. Г. Дворищина. И центром, вершиной этого русского мира является человек, в котором широта, размах и талант народа проявились во всей полноте. Может быть, нигде размышления Бориса Кустодиева о национальном своеобразии русского народа не нашли такого конкретного воплощения, как в портрете Федора Шаляпина.

Знаменитого артиста рисовали часто (В.А. Серов, Л.О. Пастернак, К.А. Коровин, И.Е. Репин и др.), так что создалась целая галерея шаляпинских портретов. И в ней работа Бориса Кустодиева занимает, пожалуй, самое первое и почетное место. Образ этого волжанина, начавшего свой путь на ярмарках и в балаганах провинциальных городов, выглядит у художника олицетворением силы и одаренности русской натуры. Сам артист до самой своей смерти не расставался с этой картиной и ценил ее выше всех других своих портретов — за широту, размах и «русский дух».

Сейчас кустодиевский «Портрет Ф.И. Шаляпина» находится в Париже, а в Русском музее выставлен портрет-повторение 1922 года.

НОЯБРЬ В СЕВЕРНОЙ ГРЕНЛАНДИИ

Рокуэлл Кент



Натура американского художника Рокуэлла Кента очень многогранна, и все в ней органично. Он писал книги — и стал одним из интереснейших писателей; он рисовал картины — и стал одним из значительнейших живописцев современной Америки. Рокуэлл Кент овладел десятком профессий — от плотника до архитектора, от ученого-географа до штурмана на парусном корабле, от романиста до политического оратора, от мастера стенных росписей до мастера книжных иллюстраций.

Этот удивительный человек никогда не знал покоя. Даже праздновать свое 80-летие он приезжал в Советский Союз, хотя,

казалось бы, люди в столь почтенном возрасте склонны сидеть на одном месте и окружать себя заслуженным покоем и уютом. Но Рокуэлл Кент всегда вел жизнь, полную дальних странствий, выбирая маршруты своих путешествий обычно на край света — в Гренландию или на Огненную Землю.

В конце 1920-х годов он совершил свое первое плавание, трудное и опасное, в Гренландию. А потом описал свою морскую эпопею в книге «Курс N by E» с таким юмором, что его порой совсем не веселые приключения выглядят очень романтичными и увлекательными. Р. Кент рассказывает о перипетиях путешествия троих американцев, плывущих на свой страх и риск к северным берегам. В названии книги используется морской термин, обозначающий направление движения бота от берегов Лабрадора к цели путешествия. Буквально это переводится как «Курс к северу вдоль востока». Книга разделена на небольшие главки и обильно снабжена иллюстрациями самого автора.

Гренландия так покорила Р. Кента, что в 1932 году он снова отправился туда, и на этот раз на самый дальний ее север. Художник остался там жить надолго, разделив с эскимосами их повседневную жизнь и работая над своими картинами без этюдов, прямо с натуры. Вторая серия гренландских картин Р. Кента, растянувшаяся на полтора десятка лет, оказалась еще более зрелой и сильной в художественном отношении. Художник обрел свою собственную манеру — строгий и простой живописный язык, яркую и сверкающую романтику, монументальность пространства, света и цвета.

Во время второго путешествия в Гренландию Р. Кент продолжил свои наблюдения над природой этого своеобразного мира. В своих книгах «Саламина» и «Гренландский дневник» он уделяет много страниц описанию окрестных пейзажей. Например, вот как художник описывает вид, открывавшийся от его дома на расположенный ниже поселок и северные дали: «Лето. Я стою на своем участке. Синяя, спокойная вода пролива раскинулась передо мной. Там и сям видны айсберги; они громадны, как горы, но просвечивают синевой более нежной, чем самые прелестные бледно-синие цветы. По ту сторону пролива... виден гористый остров Упернивик. Крутая стена его гор прорезана ледниковыми долинами. Ледники, словно широкие извивающиеся дороги из нефрита, ведут от лета у воды к вечной зиме высокогорных льдов в глубине острова...»

Изображение этого грандиозного ландшафта зритель видит и на картине Р. Кента «Ноябрь в Северной Гренландии». Разница лишь в том, что на полотне изображена поздняя осень, а не лето. На полотне — берег с домиками поселка Игдлорсуит, пролив с плывущими айсбергами и таинственные дальние края по ту сторону пролива, свинцово-облачное небо. На первом плане темнеют сложенные из дерна домики, на крышах некоторых из них укреплены сани, у берега стоят приспособления для сушки каяков, между домами протоптаны тропинки. Присутствуют в картине и люди: направляющийся к берегу мужчина и входящая в дом женщина. Поселок эскимосов на картине Р. Кента выглядит как темно-коричневая инкрустация на фоне ровно окрашенного, фосфоресцирующего в тени светло-голубого прибрежного снега. По бирюзовой почти гладкой поверхности пролива плывут огромные айсберги и маленькие льдинки. Светло-зеленые, голубые, холодные в тени и розовато-синие на свету льдины кажутся светлым узором на темном фоне воды. Форма каждой из них неповторима, и в целом, как пишет искусствовед Т.А. Петрова, «они вызывают ассоциации с зубами каких-то сказочных животных или же напоминают горные пики, подготавливая тем самым наше восприятие расположенных вдали хребтов».

Рокуэлл Кент размещает на своей картине все предметы и формы таким образом, что, несмотря на кажущийся беспорядок, мы легко отыскиваем «тропинку» для взгляда. Движение начинается из левого нижнего угла картины, когда прослеживается направление, в каком идет эскимос в синей куртке. Далее взор зрителя упирается в цепочку льдин у берега, а потом постепенно продвигается в глубь пролива... У противоположного берега мы как бы «выбираемся» на сушу и внимательно рассматриваем горы, очертания которых напоминают форму айсбергов. Зритель становится путешественником и отправляется исследовать далекие и неведомые земли. Так, пейзаж, который вначале казался плоскостным, обретает свою глубину.

Душой ноябрьского пейзажа в картине является солнечный свет, заливающий все полотно, но закрывающие почти все небо низкие облака уже наступают на светлую полосу у горизонта. Солнечный свет постепенно ускользает из этого мира, и скоро здесь все остановится и застынет.

Рокуэлл Кент тщательно передал в этой картине и чистоту цветовых соотношений, и нежность серых, голубых, бирюзовых, сиреневых и розовых оттенков; передал и прозрачность воздуха, приближающую к зрителю самые отдаленные цепи ледяных гор. Он сумел выразить тот величавый покой, который охватывает природу и делает ее не дикой и чуждой человеку, а обжитой и почти домашней. Художник не дробит колорит, а предельно обобщает его, цвета дает интенсивные, чтобы они приковывали взгляд зрителя своей чистотой и ясностью, свет и тень у него четко разграничиваются.

Именно в Гренландии живописная манера Р. Кента достигает своей законченности. Он великолепно чувствует избранную и любимую им натуру. Несмотря на крайнюю определенность его приемов (даже некоторый их деспотизм), Р. Кент во имя своих творческих целей никогда не совершает насилия над природой. Он все видит по-своему, совершенно особенно, но каждый раз по-другому, каждый раз исходя из увиденного, а не заранее данного. Изображенный Р. Кентом ноябрьский пейзаж действительно очень красив. «Здесь, в северных условиях, наблюдая жизнь из своего окна, я как будто впервые стал ощущать красоту мира!» — говорил художник.

ТРУБАЧИ ПЕРВОЙ КОННОЙ

Митрофан Греков



Его называют основоположником советской батальной живописи, и не только потому, что по картинам Митрофана Грекова можно проследить историю гражданской войны и увидеть характерные черты революционной армии.

В 1911 году, после окончания художественной академии, Митрофан Борисович Греков был призван на военную службу, а через год после отбытия воинской повинности оказался в действующей армии на германском фронте. В рисунках и акварелях художника того времени запечатлен нелегкий окопный и походный быт русских солдат. В это же время М. Греков написал и несколько картин, но

местонахождение одних пока еще не выяснено, другие же просто не дошли до нас.

Весной 1917 года после тяжелого ранения М Греков вернулся с фронта, жил в Новочеркасске и оказался в самом центре гражданской войны на юге России. Материальное положение художника было очень тяжелым, он вынужден был охотиться на галок и ворон, которые долгое время были единственной пищей — его и его жены. И все равно М. Греков продолжал писать картины.

На рассвете 7 января 1920 года Красная Армия вступила в Новочеркасск, М. Греков не спал всю эту тревожную ночь. Стоя перед окнами своей мастерской и вглядываясь в морозный рассвет, он увидел то, о чем потом рассказал в своей картине «Вступление полка имени Володарского в Новочеркасск». М. Греков вышел навстречу бойцам на Колодезную улицу, чтобы уже на всю жизнь слиться с этой армией и стать ее летописцем.

В начале января 1923 года М.Б. Греков был представлен К.Е. Ворошилову, которому сказал, что своей творческой целью ставит создание живописной истории гражданской войны на юге России, на Дону и в Поволжье. К. Ворошилов на это ответил: «Гражданская война — явление грандиозное. В совокупности эту тему не охватить и за целую человеческую жизнь», — и предложил художнику ограничиться каким-либо одним периодом в истории гражданской войны, а еще лучше изображением боевого пути одного крупного воинского соединения. Так Митрофан Греков стал летописцем Первой Конной армии.

У художника к этому времени было уже три больших картины — «Вступление в Новочеркасск полка имени Володарского», «Артиллерия на волах» и портрет Левандовского — помощника командующего войсками Северо-Кавказского военного округа. В середине марта 1923 года все три полотна экспонировались на IV выставке АХРР (*Ассоциация Художников Революционной России*) в Москве, в Центральном доме Красной Армии. После закрытия выставки картины М. Грекова поступили в числе лучших батальных полотен во вновь организованный Музей Красной Армии.

Такой успех окрылил М. Грекова, и с огромным творческим и душевным подъемом он приступил к работе над живописной эпопеей об истории Первой Конной. Книги об этой армии тогда еще не были

написаны, статьи о ней можно было пересчитать по пальцам, поэтому художнику приходилось восстанавливать славный боевой путь героической армии по устным рассказам ее бойцов и командиров. Несколько раз он встречался и с самим С.М. Буденным.

Цикл работ о Первой Конной открыла картина «Красногвардейский отряд в 1918 году», изображающая уход из станицы казаков-партизан. Потом были написаны еще две картины — «Отряд Буденного в 1918 году» и «Красное знамя в Сальских степях», а также несколько портретов героев Первой Конной — Пархоменко, Литунова и Коробкова, погибших в жестоких схватках с врагом. Осенью 1924 года М. Греков написал свою знаменитую «Тачанку», которой сам дал название «Пулеметам продвинуться вперед!», а также картину «Бой за Ростов под Большими Садами».

Свою судьбу с Красной Армией художник связал сознательно, никогда об этом не жалел, сроднившись с жизнью и бытом советских вооруженных сил, хотя временами ему приходилось очень трудно.

К 15-й годовщине рождения Первой Конной была приурочена персональная выставка М. Грекова, открывшаяся в Москве на Кузнецком мосту. В это время художник был занят созданием больших диорам и очень сокрушался, что мало написал для выставки нового — только две картины («У штаба» и «Тачанка. Выезд на позиции») и фрагмент диорамы «Оборона Царицына». Но желание увидеть свои картины на персональной выставке заставило его работать, как одержимого. Зимой 1933—1934 годов он, написав одну картину, тут же начинал другую. Так были созданы полотна «Бой у Карпово-Обрывской слободы», «Пленный», «Сталин и Ворошилов в окопах под Царицыном», «На пути к Царицыну» и другие. А завершать экспозицию персональной выставки должны были «Трубачи».

Работа над этой картиной началась еще несколько лет назад. Летом 1927 года во дворе Высших кавалерийских курсов в Новочеркасске М. Греков писал с натуры коней к своим картинам. И ему волей-неволей часами приходилось слушать нестройные марши, которые разучивали курсанты-трубачи. «Вы меня сегодня окончательно оглушили», — покачивая головой, говаривал художник. — «А почему вы нас не хотите изобразить, Митрофан Борисович? — отвечали они. — Мы бы вам хорошо позировали».

Художник в ответ только посмеивался, хотя тема «Трубачей» его уже давно интересовала. Правда, все что-то мешало, да и другие сюжеты отвлекали от нее. Но живописность этой группы, синь неба и золото труб его будоражили. Ведь как горит, как вспыхивает солнце на меди начищенных до блеска труб! Но нет, не до них сейчас, в работе находились суровые батальные полотна о революции и гражданской войне. А несносные военные трубачи словно нарочно дразнили художника, взгромоздясь со своими трубами на коней. И не выдержал М. Греков: прямо на солнце стал писать этих музыкантов — потных, загорелых, со сверкающими трубами и улыбками во весь рот... А уж с какой готовностью они позировали! Не оказывалось свободной лошади — усаживались верхом на табурет. Как заставит художник...

Митрофан Борисович, с азартом начав насыщенную солнцем картину, вдруг как-то охладел к ней, да так и не закончил полотно. Как-то вдруг ему стало не до веселых музыкантов, и дело тогда не пошло.

Спустя три года он опять вернулся к «Трубачам» — и опять неудача. Так в его московской мастерской и стояла у стены новая картина на эту тему, нисколько не радуя художника. В мучительных поисках художественного решения сюжета «Трубачей» пролетела зима, а весной 1934 года М. Греков тяжело заболел и поехал в Евпаторию — навестить семью брата и подлечиться.

Погода стояла мягкая, под голубым небом сверкало голубое море, зеленела весенняя степь — вся такая светлая, словно озаренная радостными отсветами моря и неба. Свежий воздух крымских степей и морской климат благотворно действовали на здоровье художника, и он целый месяц писал натурные солнечные пейзажи. Здесь М. Греков и «нашел» своих «Трубачей». Родственники сначала подумали, что он отыскал живых музыкантов, которые согласились ему позировать, но на деле оказалось все иначе.

Племянница художника, Татьяна Грекова, вспоминала потом, как она упросила дядю взять ее с собой на этюды. И куда же они отправились? В степь, к станции, где стояли извозчики. Оказывается, художнику нужен был белый конь, хотя у него было уже много этюдов коней — и чалых, и вороных, и белых. Но М. Грекову нужен был белый конь именно под крымским небом. Нашли такого... В другой раз М. Грекову понадобился красный флаг. И когда ему принесли его, он,

обрадованный, весело сощурился на солнце и опять отправился в степь, на этот раз окруженный мальчишками.

«Только в Крыму я понял, как надо написать «Трубачей», — говорил художник позднее, уже вернувшись в Москву. — Для «Трубачей» мне не хватало евпаторийского колорита, этого яркого неба и знойного песка. Господи, и чего я раньше не поехал туда, давным-давно завершил бы картину, да и не одну».

В Москве М. Греков заново переделал «Трубачей Первой Конной». Именно крымская весна со своей радостной гаммой тонов «нашептала» М. Грекову новый замысел картины. Теперь «трубачами» были не просто курсанты-музыканты, теперь они стали вестниками революционной победы, и это надо было отразить во всем: и в звучном и радостном колорите полотна, и в завершенности композиции, и во всей психологической атмосфере картины.

Что же изобразил художник на своей картине? Навстречу зрителю по степной дороге среди широких просторов, раскинувшихся под знойным небом, движется колонна Красной конницы. Над головами конармейцев распахнулось ослепительно синее небо, под копытами лошадей пылится степная дорога, жаркий ветер развеивает знамя, которое несет во главе колонны знаменосец, неистово гремит медь труб. И хоть утомлены походом, но трубачи дружно дуют в пылающие на солнце трубы свой победный марш.

Вот молодой трубач, играющий особенно самозабвенно, весь без остатка отдается ритму музыки. Более степенным и деловитым предстает перед зрителем трубач в синей косоворотке. Удаль и задор читаются в загорелом, обветренном лице молодого командира. М. Греков и строит композицию картины так, что зрительское внимание сразу и надолго приковывается именно к этим фигурам.

Любо-дорого глядеть и на красивых гарцующих коней, радуют глаз переливы сверкающей на солнце меди духовых инструментов, волнует сердце реющее на свежем весеннем ветру армейское знамя с золотыми кистями. Впереди на белых конях музыканты — три трубача и два горниста, а сбоку на горячем темногнедом коне гарцует командир... Перед нами не просто групповой портрет музыкантов-буденновцев, а яркий образ победоносной Красной Армии.

Картина «Трубачи Первой Конной» воспринимается как праздник, хотя бойцы на ней одеты совсем не парадно, кто во что горазд: в

потные, выдавшие виды гимнастерки или рубахи, в казачьи шаровары или городские брюки, в краснозвездные фуражки или поношенные папахи, а кто и простоволосый... Однако все всадники держатся в седлах стройно, белые лошади музыкантов подобраны в масть, и их величая поступь придает особенную торжественность всему этому походному движению

Ах, какие у них кони! Сколько их переписал М. Греков на своем веку и никогда нигде не повторился. Как-то впоследствии в беседе с военными художниками-грековцами К.Е. Ворошилов сказал, что он знал только двух настоящих конников — Семена Буденного, лучше которого никто не знает и не любит коня, и Митрофана Грекова, вернее которого никто не изображал лошадей. Боевой конь — верный друг и соратник бойца — участвует во многих картинах прославленного советского художника-баталиста. Всюду они вместе с людьми несут тяжелое бремя войны и очень восприимчивы к настроению своих всадников. Смиренные и послушные идут с красным партизаном в картине «В отряд к Буденному», смелые и порывистые в «Тачанке», лихие в «Кавалерийской атаке», настороженные в «Ночной разведке»... А в «Трубачах» кони величаво шагают в строю, прислушиваясь к звукам оркестра и чуя под собой каждое намерение всадника. И сколько девушек заглядывалось на сидящих на быстрых конях, коричневых от загара всадников, сколько женщин молилось за них, сколько стариков сурово провожало их в бой!

Как далека была эта картина от того скромного этюда, который был сделан много лет назад, хотя все было написано по мотивам первоначального варианта. Овеянная революционной романтикой картина в своем окончательном варианте отразила личные воспоминания М. Грекова о гражданской войне и в то же время тщательно переплестила их в душе художника.

«Трубачи» построены на полнозвучных, радостных, сильных цветовых тонах. Не только ритмическая группа всадников, но и все остальное на картине блестит и сверкает на солнце, в пыли жаркого степного полдня. М. Греков ведет свое эпическое повествование на языке живописи и доводит здесь до совершенства свой неизменный прием «дымки», окутывающей и фигуры бойцов, и степную даль, и голубое небо, и разогретую дорожную пыль на белых конских телах, на

их сбруе и на музыкальных инструментах. М. Греков отмечает и яркие блики, оживляющие сплошную густую тень под ногами коней.

Это произведение стало важной вехой в творчестве Митрофана Грекова, а некоторые исследователи считают полотно его вершиной. Картина с ее яркой цветовой гаммой, красным знаменем, сверкающей медью труб, ослепительно голубым небом и белыми конями сама звучит, как музыка, становясь маршем победы. Она вошла во все иллюстрированные издания того времени, разошлась миллионными тиражами в репродукциях и открытках. Наверное, еще и потому, что художник писал лишь о том, что глубоко прочувствовал, во что свято верил и что безраздельно и горячо любил.

КРЕВЕТКИ

Ци Бай-ши



Когда в 1956 году Всемирный совет мира присудил Международную ленинскую премию «За укрепление мира между народами» 94-летнему китайскому художнику Ци Бай-ши, в Европе это имя многие услышали впервые. А между тем показанные за 25 лет до этого на выставке дальневосточного искусства (сначала в Вене, потом в Берлине и Будапеште) произведения художника вызвали пристальный интерес европейских любителей живописи. Они восхищались

смелостью колорита рисунков и выразительностью их линий, сделанных кистью.

Ци Бай-ши был большим знатоком малоизвестной техники «гохуа», но старался не только продолжить традиции своих предшественников, но и создать произведения новой «гохуа». Этим термином с начала XX века стали называть национальную китайскую живопись, в которой национальные традиции связаны с особыми художественными приемами, сложившимися еще в VIII—XIII веках. Картины «гохуа» имеют форму свитков в виде удлиненного прямоугольника, а по композиции они различаются на горизонтальные и вертикальные. В отличие от европейских произведений живописи китайцы не вывешивают свои картины на стенах, обычно они хранят их в коробках и достают оттуда только по праздникам. Внизу у таких картин-свитков есть круглая палка, концы которой обычно украшены слоновой костью или дорогими породами деревьев.

Старые мастера очень любили рисовать на таких свитках, длина которых иногда достигала нескольких метров. Обычно на узкой полосе свитка изображался красивый поэтический пейзаж, цветы, рыбы или птицы, а также персонажи старинных легенд и романов. Для картин «гохуа» употреблялись особая бумага или особый шелк, а пишутся такие произведения черной тушью или тушью в сочетании с разноцветными красками (минеральными или растительного происхождения). Изображение «вытягивается» по длине свитка, лишенный фона предмет как бы «вынимается» из своего окружения и вводится в белое поле картины, сопровождаемой каллиграфическими надписями (стихами самого художника), располагавшимися в верхнем углу, и красными печатями. Таким образом, классические «гохуа» являлись единством трех элементов — рисунка, стихов и каллиграфии.

В произведениях «гохуа», как правило, отсутствует светотень, и предметы как бы одинаково освещены со всех сторон. Китайские художники не пользовались и приемами линейной перспективы для передачи пространства и моделирования объема предметов. С помощью тончайших градаций туши они создавали ощущение воздуха, окутывающего дальние предметы, тумана, впечатление ярких солнечных бликов, играющих на листьях.

Линия — то нервная и тонкая, то густая и разливающаяся в пятно — являлась основой всей китайской живописи. Кроме того, предметы,

расположенные на переднем и заднем планах картины, изображаются в одинаковую величину, без всякой перспективы. И тогда создается впечатление, что зритель смотрит на картину сверху вниз.

Для «гохуа» существует 16 различных кистей, которые поразному применяются — в зависимости от того, каким способом пишется картина. А видов письма «гохуа» существует несколько: способом «суньфа» пишется рельеф; способом «дяньфа» — листва на деревьях, лишайники и мох; «способом «жаньфа» — небо, звезды и большие поверхности; способом «гоуфа» — контурные рисунки. В зависимости от избранного метода художник и кисть держит по-разному — наклонно или вертикально, с нажимом или без нажима.

Китайские художники отличаются от европейских не только по технике работы, но и по манере воспринимать видимое. Для европейца плоскость картины — это окно, через которое он видит кусочек мира и пишет на холсте то, что видит через это окно. Для китайцев плоскость картины та же бумага, на которой он пишет иероглифы. Только на картине явления мира он передает не иероглифами, хотя в обоих случаях пользуется одними и теми же средствами — кистью и тушью. Поэтому для китайского художника достаточно изобразить что-нибудь одно, а всю остальную плоскость картины оставить чистой, или самое большее — наметить задний план.

Выше уже говорилось, что для создания произведений «гохуа» художник должен был владеть техникой рисунка, уметь писать стихи и обладать красивой каллиграфией. А Ци Бай-ши, сын бедного крестьянина, не получил даже начального образования: в детстве он был пастухом, в юности — столяром, и только благодаря своему таланту и огромному труду он сумел найти свой путь в искусстве. Ци Бай-ши занимался столярничаньем 14 лет, его изделия помогали жить все увеличивающейся семье. Но свободное время он отдавал живописи.

Когда ему попал в руки знаменитый учебник «Альбом Сада горчичного зерна», он по ночам копировал рисунки из него. А соседи и знакомые выпрашивали у молодого художника эти рисунки, чтобы украсить ими свои жилища. Так понемногу Ци Бай-ши стал известен в округе не только как столяр и резчик по дереву, но и как художник. Но он понимал, что настоящий художник должен обладать глубокими познаниями, знать историю своей страны и тонко чувствовать ее культуру. Будущий мастер обращается к изучению поэзии — и сам

становится выдающимся поэтом, изучает древние искусства — и становится прославленным резчиком печатей, обращается к изучению каллиграфии — и становится первоклассным каллиграфом.

Уже первый период творчества Ци Бай-ши отмечен произведениями, исполненными с большой тщательностью. Он скрупулезно выписывал все до мельчайших деталей, не умея пока отделить главное от второстепенного. Это был еще не тот Ци Байши, которого мы сейчас знаем.

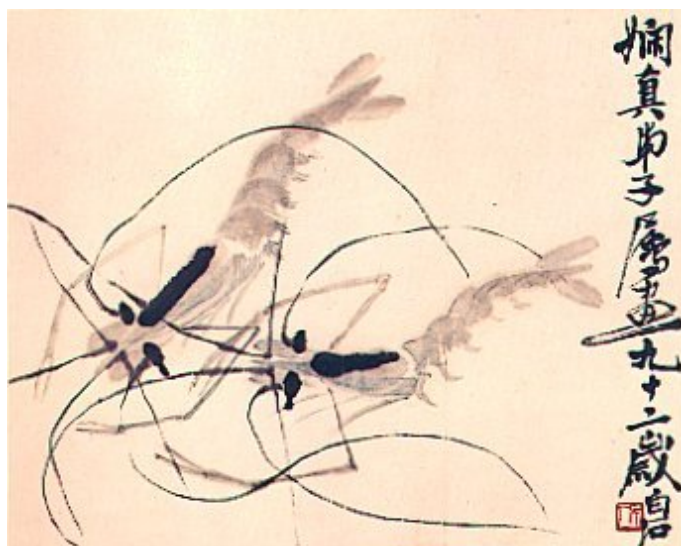
Постепенно, изучая произведения других художников, он отходит от излишней детализации, удар его кисти становится уверенным и сильным, линии рисунка более выразительными. Усиливая или ослабляя удар кисти, Ци Бай-ши с поразительным умением начинает передавать специфические особенности и фактуру изображаемого предмета. С течением времени он становится одним из крупнейших мастеров национальной школы живописи, и в его творчестве начинают проявляться характерные черты «гохуа» — ясность, простота и красочность.

В Китае о нем говорят: «Он в малом видел большое, из ничего рождал многое». Поэтому для китайцев столько волнующих чувств таится в рисунке, на котором изображены желтые листья и сидящая на них цикада. В таком рисунке передана чудесная осенняя пора с ее золотом и багрянцем в листьях — своеобразная красота увядающей природы. Совсем иные чувства рождает ветка цветущей глицинии. Фиолетово-розовая, с желтыми и голубыми пятнами, будто благоухающая кисть, она как будто вобрала в себя теплые лучи весеннего солнца. Наблюдательность позволяет Ци Бай-ши воспроизводить момент раскрытия лепестков пиона или венчика выюнка, полет стрекозы, лопающийся на ветру гранат и неторопливое течение реки, в которой медленно плывут рыбы, чуть шевеля плавниками, и перебирают тонкими лапками «Креветки».

К аналитическим наблюдениям, которые в живописи служили ему для смелых обобщений, художник относился очень серьезно. Однажды, когда у него самого были уже ученики, он спросил одного из них, сколько ног имеют различного рода креветки и насекомые, из скольких сегментов состоит их брюшко и т.д. Ученик знал об этом лишь приблизительно, и мастер побранил его, объяснив, что всеэто надо знать в точности. Не для того, чтобы воспроизводить на картине все 12

ножек, а чтобы (зная их число) решить, сколько ножек можно не изображать и вместе с тем, однако, передать впечатление живого насекомого или креветки.

Ци Бай-ши линейным и цветовым ритмическим строем своих работ заставил «заговорить» даже неодушевленные вещи: грабли и удочки, корзины и чайники, светильники, палочки для еды и даже бухгалтерские счета. Но общепризнанно, что художник достиг вершины своего мастерства в искусстве изображения креветок, которых он рисовал много и часто. Однако сам Ци Бай-ши очень огорчился, что некоторые видят в нем только мастера изображения креветок. На одном из его свитков есть даже такая надпись: «Мне уже 78 лет, но я слышу часто, как люди говорят, что я умею рисовать только креветок. Как это несправедливо!»



И тем не менее Ци Бай-ши очень любил писать креветок — не экзотических морских, а обычных речных, которых обычно называют «креветками с длинными лапками». Они бывают двух видов — белые и зеленые. В ранний период своего творчества художник чаще рисовал зеленых креветок, позже любил изображать белых, так как их блеклый цвет требует более изощренной работы кистью. Особым изяществом отличается лист «Маленькая зеленая креветка», созданный 80-летним мастером.

Примерно до 60 лет Ци Бай-ши ограничивал себя только изучением образцов классического искусства в изображении креветок, однако вовсе не стремился к слепому копированию. На одном из свитков Чжу Сюэ-гэ, признанного мастера в искусстве рисовать

креветок, он написал: «Чжу Сюэ-гэ изображает креветок, но в них нет духа древности и простоты».

Только в 62 года Ци Бай-ши обратился к изучению и изображению своего любимого «героя» с натуры. Каждый день он пристально наблюдал жизнь этих существ в речках, озерах и прудах пекинских парков, стараясь уловить своеобразие их движений, изменение цвета в разной воде, взаимосвязь друг с другом. Когда его спросили, как ему удастся с такой точностью передать все детали строения креветок, он ответил: «Я рисую их каждый день. Нельзя пропустить ни одного дня».



Как он их рисовал? Сначала наносится штрих светлой тушью кончиком кисти, потом поперечный штрих центральной частью

прямостоящей кисти, затем делается сильный поворот кисти. Так, тремя штрихами Ци Бай-ши рисует тулово креветки. Потом наклонной кистью делаются два штриха по бокам тулова, а для изображения усиков применяются несколько видов прямо поставленной кисти. Глаза их Ци Бай-ши пишет короткими линиями, а при завершении рисунка мастер широким движением наклонной кисти рисует хвост. Красоту и совершенство произведений Ци Бай-ши в изображении креветок китайский зритель видит именно в этих последних горизонтальных штрихах, так как в каллиграфическом отношении они считаются самыми трудными.

Общепризнанный мастер в этой области живописи, сам Ци Бай-ши ощущал эстетическую неисчерпаемость данного явления и ограниченные возможности художника постичь ее. Уже в преклонном возрасте он говорил: «Я рисую креветок уже несколько десятков лет и только сейчас начинаю немного постигать их характер».

На праздновании 93-летия художника известный китайский писатель Лао Шэ сказал: «На картинах Ци Бай-ши движения креветок в воде переданы так, что кажется, будто они живые».

ПРЕДЧУВСТВИЕ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Сальвадор Дали



В 1956 году в Париже вышла книжка под названием «Рогоносцы старомодного современного искусства». На ее первой странице

красовалось слово «Авидадолларс» — анаграмма, составленная из букв имени и фамилии Сальвадора Дали Это прозвище дал художнику когда-то другой сюрреалист — Андрэ Бретон, и означает оно «жадный до долларов»

Сам себя Сальвадор Дали рекомендует, что называется, с порога. «Узнав еще в юности, что Мигель де Сервантес после того, как написал к величайшей славе Испании своего бессмертного «Дон Кихота», умер в страшной нищете и что Колумб, открыв Новый свет, тоже умер нищим я внял с юных лет голосу моей осторожности которая настойчиво советовала мне... стать как можно скорее слегка мультимиллионером».

Может быть, цель этого и других экстравагантных признаний и заявлений художника состоит в том, чтобы привлечь к себе внимание? Надо сказать, что это ему вполне удалось. Еще лет тридцать назад о Сальвадоре Дали писали как о «сверхкривляке, цинике и воинственном реакционере, ненавидевшем простоту во всех ее проявлениях. Одержимый манией величия, он по праву может считаться крупнейшим представителем сюрреализма, ярчайшим примером продажности». И так далее...

Действительно, личность великого испанского художника-сюрреалиста обросла легендами и безмерным количеством всевозможных эпитетов: гениальный, выдающийся, загадочный, фантастический, параноидальный, философский, скандальный, мистический... И любому из них он дал повод своей жизнью и творчеством.

А все начиналось, как это часто бывает в подобных случаях, с безвестности и почти маниакального стремления стать самым лучшим и самым знаменитым. Он рано осознал себя гениальным художником, и даже когда его выгнали из Мадридской академии Сан-Фернандо, нисколько не жалел об этом, так как считал себя значительно превосходящим своих учителей.

Пережив в начале творческого пути увлечение импрессионизмом и кубизмом, впоследствии С. Дали начал работать в сюрреалистической манере. Сюрреализм (от французского *surrealisme* — буквально «сверхреализм») соответствовал творческой философии Сальвадора Дали. С группой сюрреалистов он сблизился в Париже и впоследствии стал считать себя единственным и непогрешимым сюрреалистом всех

времен. Однажды Сальвадор Дали сказал: «Сюрреализм — это я», назвав свой живописный метод «параноидально-критической деятельностью». Потом художник пояснил, что это — «спонтанный метод иррационального познания, основанный на поясняюще-критическом соединении бредовых явлений».

Сальвадор Дали, действительно, стал признанным во всем мире лидером сюрреализма, его художественные пристрастия всегда ставили в недоумение не только зрителей и критиков, но и собратьев-художников. Во всем он видел образы искусства, каждый предмет мог превратить в волшебный источник фантазии, выдумки, неожиданного образа. Даже простые колесные шины Сальвадор Дали складывал в пирамиду, украшая ими площадь перед муниципальным театром в Фигеросе. Образность его картин 1930-х годов просто ошеломляет зрителей, и они надолго запоминают их, хотя подчас и не понимая, что же хотел сказать художник в своей работе.

Знаменитое полотно «Мягкая композиция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны» было написано художником в 1936 году — во время его программного сюрреалистического искусства. Когда началась гражданская война в Испании, С. Дали принял сторону фалангистов, видел в генерале Франко политика, который мог бы сделать для страны гораздо больше, чем любое новое правительство. «Но бесчисленные комментарии Сальвадора Дали обо всем и ни о чем, — как пишет А. Рожин, — не всегда следует принимать дословно. Поэтому его противоречивость, по словам Шниде, особенно очевидна, когда он одной рукой как бы прославляет диктаторскую власть, а другой в то же время создает одну из самых впечатляющих и устрашающих своих работ — «Мягкую конструкцию с вареными бобами: предчувствие гражданской войны».

И действительно, два огромных существа, напоминающие деформированные, случайно сросшиеся части человеческого тела устрашают возможными последствиями своих мутаций. Одно существо образовано из искаженного болью лица, человеческой груди и ноги; другое — из двух рук, исковерканных как бы самой природой, и уподобленной тазобедренной части формы. Они сцеплены между собой в жуткой схватке, отчаянно борющиеся друг с другом, эти существа-мутанты вызывают отвращение как тело, разорвавшее само себя.

Существа эти изображены на фоне пейзажа, написанного С. Дали в блестящей реалистической манере. Вдоль линии горизонта, на фоне невысокой горной гряды, расположены миниатюрные изображения неких старинных по виду городков. Низкая линия горизонта гиперболизирует действие фантастических существ на первом плане, одновременно она подчеркивает необъятность небосвода, заслоняемого огромными облаками. И сами облака своим тревожным движением еще больше усиливают трагический накал нечеловеческих страстей.

Картина «Предчувствие гражданской войны» небольшая, но она обладает подлинной монументальной выразительностью, которая рождается из эмоционального контраста, из масштабного противопоставления безгранично живой природы и сокрушающей тяжеловесности ирреальных фигур-мутантов. Это произведение открывает антивоенную тему в творчестве С. Дали, она звучит пугающе, предупреждает разум и взывает к нему. Сам художник говорил, что «это не просто монстры — призраки испанской гражданской войны, а войны как таковой вообще».

ГЕРНИКА

Пабло Пикассо



На мадридской площади, носящей имя Пабло Пикассо, стоит монумент из розового гранита. Надпись на нем гласит «Жители Мадрида в память о Пабло Руисе Пикассо — испанском гении мирового искусства. Май, 1980»

Можно знать толк в «голубом» и «розовом» периодах творчества Пикассо, можно по-разному относиться к его произведениям. Но все помнят его знаменитую голубку, нарисованную художником в 1947 году и с тех пор облетевшую всю планету как символ мира. И все знают его столь же знаменитую картину «Герника», которую Пикассо нарисовал на десятилетие раньше — в 1937 году.

К этому времени художник покинул шумный Париж, переселился в местечко Трембле под Версалем и жил там очень уединенно. Он писал большие ночные натюрморты с горящей возле окна свечой, книгами, цветами и бабочками, летящими на огонь. В них угадывались жажда покоя и своеобразный гимн тишине ночи. Но события в мире резко изменили уединенную жизнь художника.

В 1937 году вся Европа с напряженным вниманием следила за гражданской войной в Испании. Там, на подступах к Барселоне и Мадриду, в Иберийских горах и на Бискайском побережье, решалась ее судьба. Весной 1937 года мятежники перешли в наступление, а 26

апреля немецкая эскадрилья «Кондор» совершила ночной налет на маленький город Гернику, расположенный близ Бильбао — в Стране басков.

Этот небольшой городок с 5000 жителей был священным для басков — коренного населения Испании, в нем сохранялись редчайшие памятники его старинной культуры. Главная достопримечательность Герники — «герникако арбола», легендарный дуб (или, как его еще называют, правительственное дерево). У его подножия некогда были провозглашены первые вольности — автономия, дарованная баскам мадридским королевским двором. Под кроной дуба короли давали баскскому парламенту — первому на территории Испании — клятву уважать и защищать независимость баскского народа. В течение нескольких столетий только для этого они специально приезжали в Гернику.

Но франкистский режим отнял эту автономию. Военной необходимости в авиационном налете не было никакой, фашисты хотели нанести противнику «психологический удар», и варварская бомбардировка была совершена. Немецкая и итальянская авиации не только действовали с ведома Франко, но и по его личной просьбе. И разрушили Гернику...

Это событие явилось для Пабло Пикассо толчком к созданию великого произведения. Испанский поэт и видный общественный деятель Рафаэль Альберти впоследствии вспоминал: «Пикассо никогда не бывал в Гернике, но весть об уничтожении города сразила его, как удар бычьего рога».

Темпы создания картины кажутся просто невероятными. Да и размеры этого полотна просто колоссальны: 3,5 метра в высоту и около 8 метров в ширину. И написал его Пикассо менее чем за месяц. Журналист-международник А. В. Медведенко рассказывал, что художник «работал неистово, как сумасшедший... Первые дни Пикассо стоял у мольберта по 12—14 часов. Работа продвигалась столь стремительно, что невольно складывалось впечатление, что он давно продумал картину в мельчайших подробностях и деталях».

На громадном черно-бело-сером холсте мечутся конвульсивно искаженные фигуры, и первое впечатление от картины было хаотичным. Но при всем впечатлении буйного хаоса композиция «Герники» строго и точно организована.

Общая концепция картины вырисовывалась уже в первых эскизах, и первый вариант ее вчерне был закончен чуть ли не в первые же дни работы на холсте. Сразу же определились и главные образы: растерзанная лошадь, бык, поверженный всадник, мать с мертвым ребенком, женщина со светильником. Катастрофа происходит в тесном пространстве, словно бы в подполье, не имеющем выхода. И Пикассо сумел изобразить почти невозможное: агонию, гнев, отчаяние людей, переживших катастрофу. Но как «живописно» изобразить страдания людей, их неприготовленность к внезапной гибели и несущейся с неба угрозе? Как показать событие в его немыслимой реальности, его ужасный общий смысл? И как при всем этом выразить силу сострадания, гнева и боль самого художника?

И вот какой путь избирает Пикассо, чтобы всесторонне изобразить разыгравшуюся трагедию. Прежде всего сюжет и композиция картины основаны не на разработке реального события, а на ассоциативных связях художественных образов. Все построение и ритм этого громадного полотна отвечают его внутреннему смысловому движению. Все образы картины переданы упрощенно, обобщающими штрихами. Нарисовано лишь то, без чего нельзя обойтись, что прямо входит в содержание картины — все остальное отброшено. В лицах матери и мужчины, обращенных к зрителю, оставлены лишь широко открытый в крике рот, видимые отверстия ноздрей, сдвинувшиеся куда-то выше лба глаза. Никакой индивидуальности, да подробности были бы здесь и излишними, могли бы раздробить и тем самым сузить общую идею. Трагическое ощущение смерти и разрушения Пабло Пикассо создал агонией самой художественной формы, которая разрывает предметы на сотни мелких осколков.

Рядом с матерью, держащей на руках мертвого ребенка с запрокинутой головой, — бык с выражением мрачного равнодушия. Все кругом гибнет, только бык возвышается над поверженными, вперя перед собой неподвижный, тупой взгляд. Это контраст страдания и равнодушия был в первых набросках к «Гернике» едва ли не главной опорой всего целого картины. Но Пикассо не остановился на этом, и в правой части картины (рядом с мужчиной, выбросившим руки вверх) вскоре появились два человеческих лица — встревоженных, напряженных, но с чертами неискаженными, прекрасными и полными решимости. В подполье стремительно врывается откуда-то сверху, как

будто из другого мира, женщина с профилем античной богини. В выброшенной вперед руке она держит горящий светильник, рот ее тоже широко открыт в крике, но уже некому его услышать.

Что же все-таки происходит в «Гернике» Пикассо? Не бомбежка города с самолетов: на картине нет ни бомб, ни самого города. На картине видны языки пожара, но он где-то в отдалении, за пределами полотна. Тогда отчего же гибнут люди и звери? Кто их загнал в ловушку?

Прямой носитель зла в картине не персонифицирован, сами по себе диктатор Франко и Гитлер, «эти всадники на свинье с вошью на знамени», слишком ничтожны, чтобы быть ее единственной причиной. Созданная на основе испанских событий, «Герника» выходила за конкретные исторические и временные рамки, предвосхищала события, которым тогда не было даже названия. Впоследствии олицетворение фашизма стали видеть в образе быка, которому гибнущая лошадь обращает свое предсмертное проклятие. Напрасно взывает к нему и гений света: бык ничему не внимлет и готов все растоптать на своем пути. Другие искусствоведы (например, Н.Д. Дмитриева) предположили, что, может быть, бык — не носитель злой воли, а только неведение, непонимание, глухота и слепота.

...В июне 1937 года «Герника» была выставлена в испанском павильоне на Всемирной выставке в Париже, и толпы народа сразу же устремились сюда. Однако то, что предстало их глазам, смутило многих и вызвало самые различные споры. Реакция многих была совсем не такой, на какую рассчитывал П. Пикассо. Известный французский архитектор Ле Корбюзье, присутствовавший на открытии испанского павильона, вспоминал потом: «Герника» видела в основном спины посетителей». Однако не только простые посетители выставки не были подготовлены к восприятию картины, в такой своеобразной форме рассказывающей об ужасах войны. Далеко не все специалисты приняли «Гернику»: одни критики отказывали картине в художественности, называя полотно «пропагандистским документом», другие пытались ограничить содержанием картины только рамками конкретного события и видели в ней лишь изображение трагедии баскского народа. А мадридский журнал «Сабадо графике» даже писал: «Герника — полотно огромных размеров — ужасна. Возможно, это худшее, что создал Пабло Пикассо за свою жизнь».

Впоследствии Пабло Пикассо, говоря о судьбе своего детища, заметил: «Чего только не довелось мне услышать о моей «Гернике» и от друзей, и от врагов». Однако друзей было больше. Долорес Ибаррури, например, сразу высоко оценила картину Пикассо: «Герника» — страшное обвинение фашизму и Франко. Она мобилизовывала и поднимала на борьбу народы, всех мужчин и женщин доброй воли. Если бы Пабло Пикассо за свою жизнь не создал ничего, кроме «Герники», его все равно можно было бы причислить к лучшим художникам нашей эпохи». Датский художник-карикатурист Херлуф Бидstrup считал «Гернику» самым значительным антивоенным произведением. Он писал: «Люди моего поколения хорошо помнят, как фашисты подвергли садисткой бомбардировке город Гернику во время гражданской войны в Испании. Художник показал зверское лицо войны, отражение той страшной действительности в абстрактных формах, и она по-прежнему в нашем антивоенном арсенале».

И хотя «Герника» Пикассо молчит, как молчат и застывшие перед ней люди, все равно кажется, что слышны крики, стоны, треск, свист падающих бомб и оглушительный грохот взрывов. Для испанских республиканцев картина была символом боли, гнева и мести. И они шли в бой, неся с собой, как знамя, репродукцию «Герники».

И.В. СТАЛИН И К.Е. ВОРОШИЛОВ В КРЕМЛЕ

Александр Герасимов



Александр Михайлович Герасимов, первый президент Академии художеств СССР, был личностью самобытнейшей и весьма оригинальной. Жил он в особняке у станции метро «Сокол», из бывшей бани в глубине двора сделал флигель, в котором и написал своих знаменитых «Моющихся баб.» Потом эту баню А М Герасимов переделал под жилое помещение и сдавал его всем желающим — вместе с предбанником и старой облезшей курицей на насесте. Со всех живущих художник брал непереносимое обязательство, что они будут присматривать за этой курицей.

Талантом А. М. Герасимова Бог не обидел, и учился он у таких мастеров, как В. Серов и К. Коровин. Да и сам А. М. Герасимов след в искусстве оставил немалый, например, всем хорошо известны его прекрасные «Розы на веранде», «Портрет балерины О. Лепешинской» и некоторые другие полотна. Но много квадратных метров «живописи» написано им и на потребу времени, ради славы и сребролюбия. Где теперь все это? На каких складах лежат рулоны его произведений?

Первые крупные работы А. Герасимова на современные темы появились на выставках АХРР («Комсомолка», «Портрет И. В. Мичурина» и др.). А в 1938 году на юбилейной выставке РККА и Военно-Морского флота наибольшее внимание зрителей привлекал центральный зал, в котором выставлялись произведения, посвященные вождям Коммунистической партии и Советского правительства. Одно из почетнейших мест в этом зале занимало большое полотно А.М. Герасимова «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле».

Это был заказ, и сам художник впоследствии вспоминал «В плане заказа для этой выставки я мог писать И. В. Сталина в окружении его ближайших друзей и соратников, но я решил писать только И.В. Сталина и К.Е. Ворошилова, потому что для меня писать с фотографий, не видя людей, невозможно, фотография никогда полно не передает лица. Чтобы писать хорошо, нужно знать человека, чтобы он был у вас в зрительной памяти. Я имел высокую честь близко видеть И.В. Сталина несколько раз, разговаривать с ним; а К.Е. Ворошилова писал несколько раз с натуры».

И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов стоят на асфальтовой дорожке Кремля, а перед ними открывается широкая панорама огромной строящейся Москвы. Вожди смотрят в сторону возводящегося (на месте снесенного Храма Христа Спасителя) Дворца Советов, а перед их взорами предстают многочисленные новостройки: огромное здание Дома Правительства, возвышающиеся над старыми домами Замоскворечья фабрики и заводы, гранитные набережные Москвы-реки и новый широкий Каменный мост. Столица живет кипучим созидательным трудом, строится, вместе с ней строится вся страна и крепнет советская Отчизна.

И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов и показаны художником как вдохновители и организаторы Советского государства, их фигуры в широких, развеваемых ветром плащах полны энергии,

целеустремленности, спокойствия и решительности. Именно так и задумал написать их А.М. Герасимов — как «олицетворение мощи, единства, величия, непоколебимости и уверенности всех народов нашего великого Союза, с одной стороны, и мощи и героизма Красной Армии, с другой, в их сплоченности и монолитности».

Первоначально картина так и была названа — «На страже мира».

Композиция этого произведения очень лаконична, да и в фигурах вождей нет обычной парадной застылости и пышности. Сейчас, конечно, можно говорить и упрекать А.М. Герасимова в лакировке действительности, в служении власть имущим и многих других грехах. Но если немного отвлечься от политической подоплеки этого произведения, то, как художник, А.М. Герасимов проявил себя в этой картине не только замечательным портретистом, но и тонким мастером пейзажа, органически связанного с содержанием всей картины.

Художник запечатлел древние стены Кремля с гордо высящейся башней, увенчанной рубиновой звездой, Москву-реку, величаво несущую свои воды у подножия этих седых стен, Замоскворечье... С большим мастерством передал А.М. Герасимов свежесть весеннего утра после недавно прошедшего дождя, клубящиеся серебристые облака, кое-где разорванные просветами яркоглубого неба, кристальную чистоту воздуха. Картина написана в серебристой гамме красочных тонов, для нее характерны мощь и смелость живописного решения образов и вместе с тем законченность в самых мельчайших деталях.

Широко и смело написана А.М. Герасимовым верхняя часть картины — быстро несущиеся облака. Для пейзажа индустриальной Москвы в сочетании розово-красных, желтых и зеленых тонов художник нашел гармоничную цветовую гамму. В этой картине он использовал свой любимый пейзажный мотив обновления природы (и всей жизни), когда «разбегаются облака и чувствуется сок освеженной дождем зелени». Используя серо-серебристый колорит, А.М. Герасимов выразительно передал и влажность воздуха после прошедшего дождя, и мокрую асфальтовую дорожку у Кремлевского дворца.

Появление картины «И. В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле», конечно же, вызвало живой отклик всей общественности. Сегодня, учитывая время написания этого произведения, нетрудно понять, почему печать тех лет называла его «самой значительной картиной

выставки». Действительно, картина А.М. Герасимова полна торжественности, монументальности и величия, которые заключались в значительности уже самой темы. Конечно, она была удостоена (в 1941 году) Сталинской премии I степени, которая присуждалась «за выдающиеся произведения в области искусства и литературы».

НОВАЯ МОСКВА

Юрий Пименов



Юрий Иванович Пименов был счастлив в творчестве. Даже в наше бурное и столь переменчивое время многие люди не только помнят и любят его картины, но и смотрят на мир глазами художника.

Произведения Ю.И. Пименова привлекают незашифрованным выражением чувств, открывают большое содержание за незначительной, на первый взгляд, сценой. Сам мастер сформулировал свою главную художественную идею как показ «необыкновенности обыкновенного»: «Мир полон поэзии и красоты, которую мы подчас не замечаем. Показать красоту ежедневности, прелесть простых вещей,

обаятельность человека в труде и быту — моя цель художника». Это художественное кредо Ю.И. Пименова далеко от эпатажных манифестов и вычурной экзотики, оно утверждает ценность и высокий смысл каждого отдельного будничного мгновения.

Очень много написано о том, что все произведения Ю.И. Пименова молоды и жизнерадостны. Даже по названиям его картин — «Рождение любви», «Невеста», «Новая Москва» и другим, и по юному возрасту всех его героев и героинь можно судить о постоянном интересе художника ко всему новому, молодому, только пробуждающемуся к жизни. И это был не простой интерес, а вполне определенная точка зрения Ю. Пименова на жизнь как на процесс непрерывного движения и обновления.

Творческий метод Ю. Пименова сложился в последовательную и своеобразную систему к середине 1930-х годов, о чем свидетельствует его картина «Новая Москва», в которой проявилось характерное для художника соединение бытового жанра и городского пейзажа. В этом полотне сюжетность бытового жанра словно бы снимается повествовательным лиризмом пейзажа: человек и город в их взаимосвязи, атмосфера будничной городской жизни прежде всего интересуют художника, а не случайное происшествие или вид города.

Сюжеты картин Ю. Пименова очень своеобразны. Их подолгу можно рассматривать, хотя в них ровным счетом ничего не происходит. Что, собственно, особенного, в сюжете «Новой Москвы»? Пейзаж площади Свердлова в Москве, запруженной машинами и пешеходами... На первом плане картины сиденье и ветровое стекло автомобиля, на котором проецируется силуэт женщины-водителя. Вот, казалось бы, и все. Но есть в «Новой Москве» «подтекст», который заключает в себе патриотизм Ю. Пименова — старого москвича — и гордость его за дела и свершения своей страны.

Художник так строит композицию своей картины, что мы как бы внезапно въезжаем на улицу и перед нашим взором открывается широкая панорама праздничной столицы. Зритель недолго задерживается на первом плане полотна, главное для него — новая Москва второго плана. Ю. Пименов не дает развернутого литературного сюжета, в нем лишь изображена со спины женщина за рулем автомобиля. Но как гостеприимный хозяин, художник широким

жестом распахивает перед нами свой город, и зритель просто любит Москву, чувствуя ее неповторимое очарование.

Широкая улица, умытая весенним дождем, поток бегущих машин, праздничное убранство домов, спешащие по делам москвичи... Справа остаются сквер Большого театра, Дом Союзов, Дом Совета Министров; слева — гостиница «Москва». Все это реальные наблюдения Ю. Пименова, он ничего не присочиняет, наоборот, все документально, и зритель мгновенно узнает изображенное на картине место. Однако Охотный ряд — это уже не старый московский Охотный ряд с лепящимися друг к другу лавками и кричащими вывесками. Ширится улица, по сторонам которой высятся новые огромные здания. Перебегают улицу звонкие трамваи, и манит глаз алая буква «М». Многозначительным и характерным явлением «Новой Москвы» (как вообще новой жизни) становится и женщина за рулем.

Ю. Пименов погружает нас в поток городской жизни, и мы сливаемся с этим потоком, постоянно ощущая свою сопричастность изображенному на полотне. Зритель чувствует себя участником движения еще и потому, что он, как и женщина за рулем, может видеть одновременно улетающую назад дорогу в зеркальце кабины и стремительно надвигающуюся впереди улицу.

В «Новой Москве» (как и в большинстве других картин Ю. Пименова) господствует вертикальный разворот пространства с очень высокой панорамной точкой зрения, в то время как каждая отдельная фигура изображена как бы параллельно целому. Пространство в этой картине лишено непрерывности. Почти каждый предмет написан с особой точки зрения, и монтаж этих точек создает удивительно реалистическую иллюзию движения. Она еще больше усиливается благодаря контрасту размытого дальнего плана с достаточно точным воспроизведением мельчайших деталей первого плана, которые даже кажутся находящимися перед картиной.

Поэтичность «Новой Москвы» достигается Ю. Пименовым легкостью живописной прописи городского пейзажа, теплой игрой соломенно-желтых, золотистых тонов, лишь кое-где в асфальте и заднем плане переходящих в голубоватые. Она таится в женственном очертании головы водительницы, в ее непокрытых волосах, отливающих золотистой рыжиной, в ее бледно-лиловом летнем платье.

Уже давно бытует выражение «пименовская Москва». Обычно это Москва новостроек, но на картине «Новая Москва» изображен старый-новый уголок первопрестольной столицы. От этого полотна веет радостью, и мало найдется художников, кто бы с таким упоением на протяжении всей жизни пел славу родному городу и его жителям.

ОБОРОНА СЕВАСТОПОЛЯ

Александр Дейнека



Видным деятелям искусства во время Великой Отечественной войны давали бронь. Фашистские войска уже два месяца находились на подступах к Москве, но художник Александр Александрович Дейнека не уехал из столицы, которая жила в суровом и напряженном ритме военного времени. Ушедших на фронт отцов на заводах заменили их сыновья-мальчишки, молодые и старые женщины рыли противотанковые рвы. На подступах к столице велись кровопролитные бои, но вопреки всем опасностям на Красной площади, как всегда, 7 ноября состоялся парад, с которого военные части отправлялись прямо на фронт

В феврале 1942 года А. Дейнека вместе со своим другом художником Г. Нисским уехал в район боевых действий под Юхнов. Они мчались на попутных машинах, обгоняя боевую технику и маршевые роты, по земле, только что освобожденной от врага. Повсюду виднелись следы тяжелых сражений, глубокие траншеи, зияющие воронки от бомб и снарядов... По старой привычке А. Дейнека на ходу рисовал быстрыми, меткими штрихами, схватывая лишь главные контуры внезапно возникавших и тут же исчезающих явлений. С

великой душевной болью заносил он в свой альбом пепелища сожженных деревень, фигуры оставшихся без крова беженцев, замерзшие тела погибших, взорванные железнодорожные составы и мосты... Некоторые наброски были сделаны художником на поле боя — во время или сразу после прорыва вражеских укреплений. Особенно интересовала его атака в ее внезапном и стремительном развитии, а также сама движущаяся фигура бойца в зависимости от различных точек зрения, ракурсов и конкретной фазы атакующего броска. Эти фронтовые графические наброски впоследствии пригодились А. Дейнеке в работе над эпическим полотном «Оборона Севастополя».

Вернувшись из-под Юхнова, А. Дейнека побывал в ТАССе, где ему показали напечатанный в одной из немецких газет снимок разрушенного Севастополя. «Шла тяжелая война, — говорил потом художник о замысле своей картины. — Была жестокая зима, начало наступления с переменным местным успехом, тяжелыми боями, когда бойцы на снегу оставляли красные следы от ран и снег от взрывов становился черным. Но писать все же решил... «Оборону Севастополя», потому что я этот город любил за веселых людей, море и самолеты. И вот воочию представил, как все взлетает на воздух, как женщины перестали смеяться, как даже дети почувствовали, что такое блокада».

В годы войны с особой горечью, как безвозвратно ушедшее детство, вспоминались мирные дни, солнечные брызги на воде, веселые улыбки счастливых людей. Горе севастопольцев стало горем художника, и всю боль своего израненного сердца вложил А. Дейнека в эту одну из своих самых яростных и правдивых картин о Великой Отечественной войне.

Работу над картиной художник начал в конце февраля 1942 года, а закончил ее к выставке «Великая Отечественная война», которая открылась осенью того же года. Сам он вспоминал впоследствии: «Моя картина и я в работе слились воедино. Этот период моей жизни выпал из моего сознания, он поглотился единым желанием написать картину». А. Дейнека тогда отошел от документального воспроизведения батальных сцен и изобразил на полотне символическую схватку двух непримиримых сил — жизни и смерти, светлых сынов народа и темно-серых вражеских полчищ.

...На городской набережной идет ожесточенный бой. Советские моряки преграждают путь врагу, и битва достигла уже своей

кульминационной точки. Правое дело, за которое сражаются севастопольцы, особенно ярко символизирует фигура матроса на первом плане картины. Эта крупная фигура раненого бойца, бросающего связку гранат, — «нерв» всей картины — была найдена художником уже в первом беглом карандашном наброске.

А. Дейнека специально не выбрал какой-нибудь отдельный, единичный эпизод обороны города, ибо намеревался создать образ обобщающий, поднять его до символа народной эпопеи. Может быть, в точности такое сражение и не разворачивалось на набережной Севастополя, но были сотни ему подобных, и художник создал полотно монументально-эпическое, сумев обобщить в нем героiku великой войны. Композиция картины построена так, что зрители будто ощущают себя непосредственными участниками боя, как будто они сами являются участниками рукопашной схватки. Потому что это героическое полотно писал не просто освоивший сюжет и владеющий кистью художник, а мастер, до боли сердечной переживший трагедию города, с которым был связан множеством счастливых воспоминаний.

На картине крупным планом изображен матрос. В его позе, в том, как он стоит на широко расставленных крепких ногах, в развороте его сильного торса, в крепко держащих связку гранат руках, в решительном лице — во всем чувствуется наивысшее напряжение сил, самоотверженность и готовность даже ценой собственной жизни остановить врага.

Для позирования А. Дейнеке нужен был крепкий молодой парень, но ему никак не удавалось найти подходящую мужскую натуру. «Тогда мне пришла в голову мысль прибегнуть к женской натуре, — рассказывал художник. — Одна из моих знакомых спортсменок с подходящими физическими данными согласилась позировать». Так появились наброски для фигуры моряка с гранатами и ряда других персонажей картины.

Когда зритель отходит от картины на некоторое расстояние, составляющие ее отдельные части начинают разворачиваться как бы в новом масштабном измерении, приобретают монументальность и особую динамическую выразительность. Огромный матрос и скорчившийся у его ног фашист, пикирующий над идущими в атаку моряками «мессершмитт» и палящие из орудий корабли, прокопченные руины домов и огненное зарево вместо неба — все это художественные

метафоры, вобравшие в себя всю боль и любовь А. Дейнеки, его ненависть и восхищение.

Каждая деталь картины глубоко продумана и мастерски выполнена художником. Например, сдвинув главную фигуру в левый край полотна, А. Дейнека оставил перед ней пространство, которое ему было нужно для свободного полета связки гранат. В центре второго плана картины шеренга моряков, разворачивающаяся от главной фигуры по диагонали в глубь перспективы, идет в штыковую атаку, внизу слева поднимается новая волна атакующих.

Сюжетную динамику и напряженность картины дополняет и расширяет пейзажный фон. Сумрачная синева моря, освещенные призрачным светом руины домов, плиты набережной, красно-черное от зловещего пламени и дыма небо — все оттеняет накал смертельной рукопашной схватки.

В адрес художника не раз раздавались упреки в схематизме образов, в чрезмерной «жесткости» пластических форм. Может быть, действительно, простота образов «Обороны Севастополя» граничит с плакатной публицистикой и многое в картине кажется излишне прямолинейным. Однако простота эта — не упрощение, а отточенный до формулы, до предельной лаконичности художественный прием мастера. Эта особенность произведения А. Дейнеки продиктована его поэтикой, сдвиг пространственных планов, резкое выделение главных героев и второстепенных — все укрупнено и подчинено логике монументального обобщения.

РУСЬ УХОДЯЩАЯ

Павел Корин



В 1925 году в своей московской резиденции (тогда это был Донской монастырь) умер патриарх Тихон. Смерть святителя Русской православной церкви вызвала массовое паломничество народа к одру умершего. По всем дорогам к Москве, к стенам Донского монастыря, потекли потоки людские. Безмолвно, день и ночь, шла вся православная Русь. Торжественная церемония отпевания, духовенство всех степеней и рангов, толпы верующих, среди которых были фанатики и юродивые.

Побывали там и писатели, и композиторы, и ученые, и художники — все, кто мог тогда осознать значение происходящего. Среди художников оказался искренний певец «Святой Руси» М. В. Нестеров, а с ним ученик и к тому времени самый уже близкий друг его Павел Корин. Он и увидел, как эта Русь, убогая в повседневной жизни, в эти последние — трагические для нее и одновременно звездные мгновения — проявила всю силу своего характера. Эта Русь и уходила по-русски, уходом своим являя знак вечности.

Разные персонажи — молодые и старые, мужчины и женщины, епископы и монахи, игумены и молодые монашенки, калеки и нищие на каменных ступенях церквей и просто миряне. Все они уходили в прошлое с непреклонной верой, что уход этот временный, с надеждой на возвращение и убежденностью в правоте и святости своего дела. Сам художник плакал, когда вслед за ушедшими из храма служителями культа стали рушить прекрасные памятники зодчества, украшенные фресками талантливых мастеров.

Павел Корин сделал тогда для памяти несколько карандашных набросков. А на одном из рисунков подписал: «Встретились два схимника, как будто бы вышли из земли. Из-под нависшей седой брови смотрит глаз, одичало смотрит». Именно тогда и зародилась у молодого художника идея написать большую картину, которой он дал название «Реквием».

Сначала это были просто этюды, которые он писал самозабвенно, с вдохновением, доходящим до отчаяния. Еще не до конца были ясны сюжет и композиция картины, а характеры действующих лиц уже рождались на полотне. Они были живые — со своими страстями, верой, смятением. Иногда некоторые коллеги забрасывали семена сомнения в душу художника, но не охлаждали его творческого пыла, хотя и сильно терзали.

В Палехе, а затем в Москве, в иконописной мастерской, П. Корин часто соприкасался со служителями Русской православной церкви, и этот мир стал ему хорошо знаком. Впечатлительный художник с большой остротой почувствовал и понял всю глубину трагического положения церкви, вступившей в конфликт с молодой советской властью. Эта борьба носила ожесточенный характер, и когда в стране началось уничтожение духовенства, П. Корин понял, уходит со сцены общественной жизни великая сила. Именно в этом уходе виделось ему глубокое, полное внутреннего драматизма художественное полотно.

Когда П. Корин решил написать большую картину, увековечивающую уходящую старую Русь, он говорил: «За всю Церковь нашу переживал, за Русь, за русскую душу. Тут больше меня, чем всех этих людей, я старался их видеть просветленными и сам быть в приподнятом состоянии. Для меня заключено нечто невероятно русское в понятии «уходящее». Когда все пройдет, то самое хорошее и главное — оно все останется».

Не считая себя портретистом, П. Корин задумал создать многофигурную композицию с ярко выраженной сюжетной основой. «Церковь выходит на последний парад». Этюды к задуманной картине были сделаны им задолго до окончательного эскиза ее композиции. Это были уже вполне самостоятельные, мастерские портреты, общее число которых достигало нескольких десятков.

Одним из самых ранних (некоторые исследователи считают его и самым лучшим) был этюд «Отец и сын». Это парный портрет скульптора-самоучки С.М. Чуракова и его сына, впоследствии известного художника-реставратора. Они представлены почти в полный рост. Изображенная на первом плане фигура Чуракова-старшего — высокого, крепкого сложения старика с бородой микеланджеловского пророка — поражает зрителя необычайной силой. Уверенно стоит он на широко расставленных ногах, приподняв правое плечо и заложив за спину руки, держащие клюку. Голова его склоняется долу; красивое лицо с высоким открытым лбом, изборожденным резкими морщинами, осенено глубокой думой. Стоящий позади него сын как бы дополняет этот образ, развивая и варьируя тему глубокого раздумья. Внешне фигура юноши напоминает фигуру отца. Правда, она значительно меньше и тоньше, но и здесь та же глубоко сосредоточенная поза с опущенной головой и сомкнутыми руками. При всем том зрителю ясно, что перед ним совершенно разные, во многом даже контрастные фигуры. Тонкое, нервное лицо молодого человека, обрамленное густыми темно-каштановыми волосами, закрывающими лоб; жиденькая юношеская бородка, судорожно сплетенные пальцы рук — все говорит о более сложной и одновременно более слабой внутренней организации.

Через несколько лет П. Корин написал этюд «Трое». Три женские фигуры, являющие три разных возраста, отразили три разных подхода мастера к решению портретного образа. Центральная фигура — приземистая, сгорбленная старуха-монахиня, тяжело опирающаяся на клюку... Перед зрителем предстает одна из главенствующих церковных особ, может быть, в прошлом — настоятельница какого-нибудь монастыря. Длинная черная ряса с накидкой облекает эту мрачную фигуру. Из-под огромной, надвинутой на лоб шапки с меховой опушкой и прикрывающего щеки черного платка рельефно выделяются мастерски вылепленные цветом детали старческого лица. С первого

взгляда на нее зрителю ясно, что перед ним личность властная, решительная, мужественная. За спиной старухи, справа, стоит пожилая женщина в полумонашеской одежде. Ее красивое лицо в обрамлении черного платка, с высоким открытым лбом и добрыми, печальными глазами овеяно какой-то особой душевной теплотой и тихим спокойствием, говорит о трудной, многострадальной судьбе, мудром терпении и стойкости русской женщины. Третья фигура — молодая большеглазая красавица, стройная и высокая — олицетворяет героико-романтическое направление в творчестве П. Корина. Она в таком же темном полумонашеском одеянии, как и ее соседка, но горделиво приподнятая голова ее не покрыта.

В 1935 году последовал еще один этюд — портрет протодьякона М.К. Холмогорова, а потом еще и другие. Когда появились еще первые этюды к «Реквиему», многие встретили их просто в штыки. Признавая бесспорную одаренность П. Корина, его упрекали за уход от действительности, поэтизацию мрачных сторон «наследия прошлого», апологию религиозности и за многое другое. Однако уже в этих этюдах было своеобразное отражение революции, пусть пока и косвенное. Суть такого отражения заключалась в предельном накале страстей человеческих, в могучей стихии веры. «Реквием» в этюдах постепенно вырастал до символического «реквиема» уходящему старому миру.

В конце 1930-х годов П. Корин перестал писать этюды к своей картине, объясняя это чисто внешними фактами — нападками недоброжелателей и т.д. Но были и более глубокие причины мировоззренческого характера и творческого порядка. Стремительно развивалась новая жизнь, требовавшая от художника обновления и расширения тематики творчества. Обращение к новым героям (портреты замечательных деятелей советской культуры) заметно притормозило работу над задуманной картиной, но не остановило ее.

Приехавший однажды к художнику А.М. Горький подробно расспрашивал о композиции будущего полотна, поинтересовался и названием. «Реквием», — не очень уверенно ответил художник. — «Адреса не вижу. Название должно определять содержание. — А потом писатель проговорил, взглянув на этюды: — Они все эти — уходящие. Уходят из жизни. Уходящая Русь. Я бы так и назвал: «Русь уходящая». И как-то сразу после этих слов все определилось у П. Корина. Все

стало на свои места, идея и замысел картины приобрели ясную и четкую стройность.

Почти четверть века (хотя и со значительными перерывами) писал Павел Корин окончательный эскиз картины, который и завершил в 1959 году. Этот эскиз был уменьшенным вариантом задуманного полотна, он не просто дает представление о его композиции и художественном строе, но и раскрывает конкретное содержание каждого образа. Это эскиз многофигурного группового портрета, созданного по примеру лучших образцов этого жанра.

Действие своей картины П. Корин развернул в глубине Успенского собора Московского Кремля. Многоликая толпа, заполнив собор, готовится к торжественному выходу. Такое решение сюжета позволило художнику обратить всех героев картины лицом к зрителю, что в свою очередь способствует наиболее многогранному раскрытию портретных характеристик.

В центре картины П. Корин расположил высшее духовенство. В одном храме одновременно вместе сошлись четыре патриарха, последовательно возглавлявшие Русскую православную церковь. Уже одно только это обстоятельство говорит в пользу того, что замысел всего полотна не сводится лишь к отображению трагически уходящей Святой Руси. Долгое время некоторые искусствоведы (например, Г. Васильев) рассматривали картину П. Корина как «последний парад осужденных историей на небытие». Критик отмечал, что «их отчужденность от жизни безжалостно подчеркнута безлюдием огромного собора. Художник задумал свою картину как «Реквием» — отходную могучему общественному явлению, именуемому православием».

Да, мысль о происходящей трагедии читается и в композиции картины, и в лицах ее персонажей. Но лица большинства из них омрачены не только скорбью, они отмечены и глубокими сосредоточенными раздумьями. В картине и намек нет, что перед нами представлены жертвы великой исторической ломки, смиренно принимающие приговор эпохи. Поэтому среди персонажей очень мало склоненных фигур и людей с поникшим взором.

Слева от амвона зритель видит высокого, гордо откинувшего голову иеромонаха. Рядом с ним представлены два народных типа: древний, но еще полный неугасимых сил старик и нищий слепец. На

переднем плане уже называвшиеся выше три женские фигуры. Богата разнообразными типами и характерами правая часть композиции. Общий красновато-синий колорит полотна с обильными вкраплениями золота, строгая величавость фона, заполненного чудесно интерпретированной художником русской живописью, таинственное мерцание свечей — все усиливает суровую, напряженную торжественность этой монументальной сцены.

Задуманная П. Кориным «Русь уходящая» — полотно крупного историко-философского плана. Но художник так и не перенес готовую в сущности картину на большой холст. Натянутый на гигантский подрамник, холст этот и поныне стоит в мастерской-музее художника.

Почему же его не коснулись ни кисть, ни даже уголь? Некоторые считают, что художник почувствовал непреодолимое противоречие между замыслом и выбранным им путем его воплощения. А. Каменский, например, писал: «Корин задумал свою огромную картину как торжественный реквием, как высокую трагедию. Но трагедия лишь тогда обретает настоящую жизненную силу и величие страстей, когда при конкретном столкновении погибающая сторона обладает своей исторической справедливостью и человеческой красотой. У персонажей «Руси уходящей» этих качеств нет. Лучше всех это доказал сам Корин в своих этюдах. Он изобразил с... психологической силой вереницу духовных и физических калек, упорствующих фанатиков, слепорожденных, умирающих без прозрения... И вот когда Корин стал компоновать из своих этюдов картину, намереваясь создать трагическую композицию, объективное содержание созданных им же самым отдельных образов стало противоречить общему замыслу. У Корина хватило душевной зоркости, чтобы это понять, и мужества, чтобы отказаться от создания полотна».

Однако, как уже говорилось выше, факты противоречат утверждению, будто художник пришел к выводу о нецелесообразности завершения своей картины. Л. Зингер, например, отмечает, что в эскизе есть просто прекрасные персонажи: тот же старик-богатырь из пары «Отец и сын», некоторые женские типы — плоть от плоти тех вечных прообразов, что в свое время породили боярыню Морозову и стрельцов у В. Сурикова, Марфу и Досифея у Мусоргского, отца Сергия у Л. Толстого. Но картина оказалась незавершенной не столько по воле самого художника. Партийные функционеры стояли на страже

принципа социалистического реализма в литературе и искусстве, ревностно следили за тем, чтобы «идейно вредные» и «чуждые народу» произведения никогда не увидели свет. Еще в 1936 году от одного из них, А. Ангарова, поступило письмо на имя И. В. Сталина: «Подготовка Корина к основной картине выражается в сотне эскизов, натурщиками для которых служат махровые изуверы, сохранившиеся в Москве остатки духовенства, аристократических фамилий, купечества и т.д. Так, например, среди натурщиков Корина имеется человек, окончивший два высших учебных заведения и в 1932 году постригшийся в монахи. Корину позируют бывшие княгини, ныне ставшие монахинями, попы всех рангов и положений, протодьяконы, юродивые и прочие подонки... Наши попытки доказать ему ложность взятой им темы пока не имели успеха... Прошу Вашего указания по этому вопросу».

П. Корин в последние годы страстно хотел завершить свою картину. Единственным серьезным препятствием стали возраст и резкое ухудшение здоровья художника. Ему было уже около семидесяти лет, он перенес два инфаркта, а работа требовала много сил. И все же мастер не хотел сдаваться. П. Корин собирался даже заказать специальное подъемное кресло и начать работы. Но силы убывали, и незадолго до кончины художник с горечью произнес: «Не успел».

Сам П. Корин никогда не верил в окончательный уход Святой Руси, в исчезновение православной духовности. Он страстно верил: «Русь была, есть и будет. Все ложное и искажающее ее подлинное лицо может быть пусть затянувшимся, пусть трагическим, но только эпизодом в истории этого великого народа».

«МАРШ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА» В ПОЛИФОРУМЕ

Давид Сикейрос



В Мехико есть немало зданий, имеющих историческую ценность, но одно из них занимает совсем особое место. Это необычное сооружение напоминает крупный сверкающий перстень, каждая грань которого представляет собой отдельное произведение искусства, выполненное рукой гениального мастера. Мексика, а вместе с ней и весь мир обладают величайшим творением — «Полифорумом» Давида Альфаро Сикейроса.

Мексиканский художник Д.А. Сикейрос прожил бурную жизнь. Он был революционером в искусстве и политике, участником мексиканской революции и национально-освободительной войны в Испании, активным деятелем движения борцов за мир. Искусство и политическая борьба для Д.А. Сикейроса никогда не разделялись. Конечно, художник мог бы отдать свои силы искусству и не участвовать непосредственно в борьбе, оставаясь при этом глубоко социальным и

революционным в своем творчестве. Однако Д. Сикейрос мыслил свою жизнь по-другому. Он был коммунистом, членом Мексиканской коммунистической партии по своим убеждениям и поступкам, вот почему его искусство так же ярко, как и породившая его эпоха.

Коммуниста Д.А. Сикейроса на долгие месяцы и даже годы заключали в тюрьму, и, конечно, в это время он не мог сделать много как художник. Но когда Д. Сикейрос выходил на свободу, его кисть обретала новую мощную силу. Никакая тюрьма не могла поколебать его убежденности в правоте своего дела, и искусство мексиканского художника всегда вдохновлялось этой убежденностью.

Д.А. Сикейрос всегда мечтал о мурализме — монументальной настенной живописи. Даже «Герника» П. Пикассо не впечатлила мексиканца, так как ему виделись только огромные фресковые росписи, которые должны потрясать огромные массы народа. И не только потрясать, но и пробуждать в них непреодолимое желание действовать, бороться, сражаться за социальную справедливость и против фашизма. Художник считал, что фрески должны воздействовать на человека даже тогда, когда он проходит мимо них.

Непосредственным толчком к созданию «Полифорума» явилась прихоть одного заказчика, который мог финансировать работу. Мануэль Суарес задумал построить здание, которое бы стало штаб-квартирой администрации крупных мексиканских и международных промышленных синдикатов. Стены этого здания он мечтал украсить одной громадной, почти безграничной фреской. Прославленному к тому времени художнику Д.А. Сикейросу была предложена для росписи универсальная тема — «История человечества». Художник, сам мечтавший о подобной, всеохватывающей теме, на первом этапе работы все же решил ее ограничить. Уточнение это было согласовано, договор с заказчиком составлен, а будущее здание получило название «Капелла Сикейроса».

Д. Сикейрос считал, что монументальная живопись не может создаваться художником-одиночкой, и к созданию «Полифорума» он привлек много мастеров — гораздо больше, чем для какой-либо другой из своих работ. Коллектив подобрался пестрый и многоликий. Наряду с художниками-ветеранами, в группу Д.А. Сикейроса вошли художники или никогда не работавшие с великим мастером, или просто очень молодые, еще начинающие. Они съехались со всех концов Мексики и

из стран Латинской Америки, из Египта, Италии, Франции, Израиля, Японии. «Ноев ковчег», — шутили сами художники. «Всемирный интернационал», — со всей серьезностью поправлял их Д. Сикейрос.



Прежде чем приступить к созданию «Капеллы», надо было организовать просторные мастерские, где бы можно было создавать проект здания и подготовить десятки панелей, покрытых живописью. Объем предстоящих художественных работ был так громаден, что эти мастерские со временем превратились в небольшой завод со специализированными цехами — сварочным, литейным, химическим, электротехническим и др. Кроме того, в них предусматривались и художественные ателье, в которых каждый из живописцев или скульпторов мог бы работать над своими эскизами или порученной ему частью росписи. Все эти мастерские разместились в отдаленном, но весьма большом здании, расположенном в Колониальном сквере города Куэрнавака — «крае вечной весны».

Свой творческий коллектив Д. Сикейрос разделил на четыре секции, каждой из которых ставилась вполне конкретная творческая задача. Одна, например, разрабатывала общую модель здания; другая исследовала материалы, пригодные для основы под живопись и самого красочного слоя и т.д.; третья под непосредственным наблюдением самого Д. Сикейроса работала над композиционным и цветовым

решением первой росписи. В четвертой секции занимались координацией отдельных частей комплекса и решением проблем оптического восприятия фресок с разных точек зрения.

На этом этапе работы большую помощь творческому коллективу оказала фотография. Как только какая-нибудь идея приобретала хотя бы эскизное воплощение, ее тут же фиксировали на фотопленке. Затем изображение увеличивалось, уменьшалось, сопоставлялось с другими фрагментами, и, таким образом, фотография позволяла отобрать из огромного количества вариантов тот «единственный», который удовлетворял всех.



К январю 1967 года была сделана первая модель «Капеллы Сикейроса» — модель большого здания прямоугольной формы, которое

должно было расположиться на авениде Инсурхентес (улице Повстанцев) в Мехико. Тогда же были представлены эскизы грандиозной росписи «Марш человечества в Латинской Америке». Но анализ этих работ показал, что выбранная для «Капеллы» прямоугольная форма является не лучшим пространственным решением: в прямых углах между стенами и между стенами и потолком живопись практически «не работала». Д. Сикейрос же всегда в последние работы переносил фресковую живопись со стен прямо на потолок, а с него на противоположные стены. Художник утверждал, что такая живопись должна свободно «расплескиваться» в пространстве, а аккуратные прямоугольные стены сковывали этот богатырский «всплеск». После долгих поисков было решено выстроить стены по сторонам 12-гранного многоугольника, который будет тяготеть не к кругу, а к эллипсу. В этом случае динамичность восприятия зрителем живописи приобретет еще большую напряженность и многоаспектность, да и сам зритель, в своем стремлении как можно лучше обозреть фрески, будет постоянно двигаться внутри зала.

Пока решались архитектурные вопросы, шла не менее напряженная работа у художников-живописцев. Сам Д. Сикейрос определил главную тему «Полифорума» как «победный марш человечества, начавшийся на заре цивилизации и устремленный сквозь Настоящее в Будущее». Этот огромный исторический период, по мысли Д. Сикейроса, должен «спрессоваться» в один длинный день, длящийся с утра до ночи. Десятки «событий этого дня» и будут символизировать переломные моменты истории и высшие точки духовной жизни человечества, а также его самые черные, самые тягостные провалы.



Анхелика Ареналь де Сикейрос, жена художника, впоследствии вспоминала, что «Полифорум» Д. Сикейрос считал важнейшей своей

работой. Работая над «Полифорумом», художник, как всегда, много экспериментировал с новыми материалами, решал проблемы композиционного сочетания скульптуры и живописи; он много размышлял над тем, как сделать так, чтобы настенные росписи и многоцветные металлические скульптуры можно было использовать для украшения улиц и парков, чтобы они могли выдержать любую непогоду. Для выяснения этого Д. Сикейрос даже изучал способы защиты самолетов и судов от воздействия непогоды, обсуждал эти проблемы с химиками, и те провели для художника специальные исследования. «Несмотря на то, что с М. Суаресом у художника был заключен контракт, — вспоминала Анхелика Сикейрос, — тот платил только первые два года, а у Сикейроса на эту работу ушло шесть лет. Суарес заявил, что не желает оплачивать эксперименты Сикейроса с металлическими скульпторами. Мало того, он стал присваивать рисунки, этюды и модели, которые делал Сикейрос при подготовке росписей. И все же Сикейрос продолжал работать как одержимый, израсходовав на это собственные средства».

Первая фреска, которая называется «Марш человечества по направлению к буржуазно-демократической революции», начинается в южной стороне «Полифорума». На ней зритель видит трагические эпизоды истории: бичевание негров, пытку героя огнем, мать с голодным ребенком на руках, гротескные фигуры демагогов, символизирующие буржуазно-демократическую революцию. Другая фреска, разместившаяся на противоположной стене и части потолка, называется «Марш человечества по направлению к революции будущего». Она тоже состоит из ряда символических эпизодов, которые в сознании зрителя должны слиться в целостную картину борьбы и победы человечества. Кульминацией живописного повествования здесь являются фигуры мучеников и героев революции, написанные на потолке. Третья фреска цикла занимает центральную часть потолка и две секции центральной стены. Она пластически объединяет две предыдущие фрески, и именно в ней воплощен победный «Марш человечества».



Когда зритель попадает в «Полифорум», то, поднятый пневматическим лифтом, он попадает на вращающийся пол. Пол несет его вдоль стен, то отдаляя от них, то приближая. А на стенах и на потолке перед зрителем изображены представители народов — герои и преступники, которые то уходят в глубину, то выдвигаются прямо на него. Потом пол уносит зрителя в новое пространство, заставляя почувствовать себя частицей этого извергающегося потока, раствориться в миллионах себе подобных — совершающих извечный путь в Будущее.

Во всем Д. Сикейрос был неистов. Он познал все: славу и гонения, ненависть и любовь, верность и предательство, в тюрьме над ним издевались и смеялись. Но другие в то же время покупали его картины, платя бешеные деньги, которые великий мастер передавал тем, кто боролся против черных сил мира. Его называли Прометеем, а сам он книгу своих воспоминаний озаглавил «Меня называли Лихим Полковником». Д. Сикейрос похоронен в Пантеоне великих мексиканцев в Мехико, а над его могилой установлена пятиметровая скульптура Прометея из металла.